ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 44 (636) ЦЕНА 20 коп.
28 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ПРОЧИТАЛИ И ЗАБЫЛИ

Два месяца прошло после чистки партийной организации Шостенской фабрики. И сейчас уже можно воочию убедиться, насколько руководство фабрики и ее партийная и профсоюзная организации учли уроки чистки и как реализованы выводы комиссии по чистке.

Десятки фактов свидетельствуют о том, что низкая техническая грамотность рабочих — основная причина роста брака пленки. А вот учить людей работать на фабрике не хотят, не хотят выполнять выводы комиссии по чистке.

Подслойное отделение еще не так давно славилось выпуском бракованной основы и не только по вине неосвоенности технологического процесса.

Но даже и на этом участке техническая учеба пущена по воле самотека. Формально все есть — организованы кружки, выделены руководители. Но **нет главного — работы этих кружков.** Руководители кружков инженеры Авилов и Мелких провели только... вводные уроки. И технический экзамен рабочих подслойного отделения ярко свидетельствует об игнорировании техучебы: только три рабочих сдали экзамен на «отлично».

Во всем основном цеху уже два месяца не работают кружки, техэкзамен выявил явно неудовлетворительное знание рабочими технологического процесса. Такая же картина и в отделочном цеху.

В эмульсионном — руководители убаюкали себя цифрами техэкзамена второго тура и вот уже четыре месяца не учат рабочих-новичков, не повышают технического уровня рабочих-отличников.

До сих пор не выправлено положение с подбором рабочей силы.

Дирекция фабрики успокоилась на том, что сменила начальника отдела кадров, оставив незыблемой всю систему набора рабочих и их обучения. Рабочих нанимают от ворот, их квалификацией не интересуются и сразу ставят на рабочее место.

Руководство производством еще очень слабое. Вот пример — заведующий троммельным отделением т. **Авилов** приказом по цеху снял с работы бракодела **Коваленкову**, но прошел месяц, а Коваленкова продолжает работать на троммеле и гонит брак.

Не выполнено дирекцией фабрики и предложение комиссии по чистке об об'единении отдела снабжения и подотдела сбыта в один отдел.

Результаты этого сказываются весьма ощутительно. На складе скопилось много готовой пленки. Отправкой этой пленки занимается подотдел сбыта. Но заказать вагон на отправку пленки сбытотдел уже не может, потому что этим занимается отдел снабжения и, наоборот, отдел снабжения ничего не знает о готовой продукции. Такая система часто приводит к недоразумениям, к тому, что пленка месяцами пролеживает на складе. И сейчас второй месяц на складе лежит до полутора миллионов метров пленки.

Социалистическое соревнование и ударничество на фабрике проводятся формально, а фактически отсутствуют. За это сняли старое руководство фабкома. Новому руководителю фабкома нужно было учесть ошибки старого руководства и развернуть подлинное социалистическое соревнование. Этого не сделали. То, что сейчас на фабрике носит название: социалистическое соревнование и ударничество, — только название, не больше. О социалистическом соревновании говорят в начале месяца, когда приходит срок заключения договоров, но этих договоров никто не проверяет, результатов индивидуального соревнования никто не знает, не выдвигают лучших рабочих в ударники, ударников не поощряют.

Таково на сегодня положение с реализацией основных указаний комиссии по чистке.

И. РАДИОНОВ

ВЫСТУПЛЕНИЕ, ОТ КОТОРОГО НЕЛЬЗЯ ОТМАХНУТЬСЯ

I

Натан Зархи выступил на с'езде писателей как обличитель. Автор «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» с большой горечью говорил о марионетках с малой буквы, о снижении мастерства в кинематографии.

Н. Прямиков (**газ. «Кино» № 42**) свел речь Зархи к «острейшей критике установок руководства ГУКФ». Неверно: речь Зархи касалась творческих путей кинематографии, оценки **всего пройденного ею творческого пути**, и свести его речь к критике ГУКФ нельзя. Правильно поэтому делает газета «Кино», открывая обсуждение творческих вопросов советского кино. От выступления Н. Зархи нельзя отмахнуться.

Выступление это имеет свои корни. Оно находится в определенной связи с некоторыми высказываниями против «Встречного», имевшими место зимой 1932—33 г.

II

Тов. Зархи зачеркивает последние успехи советского кино и утверждает, что кинематограф восстановительного периода остался непревзойденным.

Зархи обвиняет кинематографию в том, что «она забывает работы Эрмлера, Трауберга, Козинцева, Эсфири Шуб, Довженко и Вертова и очень часто, к сожалению, следует путями «Станционного смотрителя» и «Закройщика из Торжка».

Последовательность в этом обвинении явно недостаточная. Ведь Эрмлер является создателем той картины, о которой Зархи не упомянул, но против которой направил свое острие. Фронт старых мастеров, который пытается сколотить Зархи, таким образом, раскалывается. Зархи, выступающий рыцарем большого стиля советского кино, мечущий громы и молнии по поводу марионеток, **забыл «Встречный». Между тем, именно «Встречный» является большой вехой, знаменующей новую полосу в кинематографии.**

Фильмы «Гроза», «Петербургская ночь» и др. картины, сделанные в последнее время по произведениям классиков, — положительное или отрицательное явление?

Зархи склоняется ко второму. Он не против, но Зархи, драматург театра, небось, не выступает против возобновления постановки классических пьес. Зархи на с'езде писателей голосовал за создание театра классиков. Но у себя дома Зархи презрительно причислил «Грозу» к марионеткам.

Между тем выпуск картин, воспроизводящих классические произведения, имеет огромное значение, а именно:

Во-первых, — **прямо художественное значение.** Первые советские фильмы, экранизировавшие классиков, представляли огромный культурный скачок после дореволюционной коммерческой «ханжонковской» фильмы.

Однако картины этого первого советского периода кино не идут ни в какое сопоставление с классическим оригиналом по художественной глубине, яркости образов, драматизму действия. Второе поколение советских классических картин отличается большей продуманностью постановки и трактовки оригинала, большей художественной принципиальностью, культурным актерским исполнением и т. д. «Гроза» роднит кинематограф с театром, не приспособляясь культурно. Почему же Зархи не признает за советским кинематографом права на этот эксперимент?

Во-вторых, — **художественно-показательное значение.** Вряд ли Зархи может отрицать, что последние классические фильмы **с новой силой** вскрыли изобразительную силу кино. Постановкой этих картин советское киноискусство завоевало доверие и симпатии огромного числа мастеров и ценителей смежных искусств. Приход многих больших писателей в кино находится в безусловной связи с выпуском «Грозы» и проч., так как эти картины убедили их, что кино—настоящее искусство. **Исключительный успех советского кино на выставке в Венеции тоже нельзя вычеркнуть из нашей аргументации.**

В-третьих, — **учебно-показательное значение.** Создавая ценные сами по себе классические картины, мы вместе с тем учились у классиков создавать запоминающиеся, полные сильных страстей, образы-характеры. Учеба на классиках литературы имеет для кинематографа, не имеющего своей классики, особое значение. Даже с одной только учебно-показательной точки зрения создание классических фильм оправдано.

Когда Зархи направляет свое обличительное выступление в сторону тематики, — мы все солидарны с ним. Где Левинсон, Кавалеров, Остап Бендер, где Изотовы, Молоковы, Леваневские? Почему нет их в кино?

Но Левинсон и Кавалеров создавались не в последние два года, а именно в тот период, который т. Зархи назвал непревзойденным «золотым веком» советского кино. Почему же «Потемкин» и «Земля», «Чингисхан» и «Турксиб» не дали таких же незабываемых характеров? Очевидно и эти картины, являясь большим победным **этапом** в развитии советского кино, все же не поднялись до создания идейно-насыщенных **образов-характеров** новых людей, в чем, как известно, состоит всемирно-историческая задача нашего искусства. Таким образом при всем величии победы «Потемкина» и других «кое-что» осталось и на долю современного и завтрашнего кино.

Кстати, сегодняшний день искусства кино — это не только классические фильмы — это и «Крестьяне», и «Строгий юноша», и «Юность Максима», и «Заключенные», и «Частная жизнь Петра Виноградова», и «Аэроград», и «Я люблю» и др.

Сценарии эти — в производстве. О них поздно говорить, как о сценариях, и рано, как о фильмах. Они—в том возрасте, когда критика выжидательно молчит. Но можно с уверенностью сказать, что имена авторов и режиссеров и качество сценариев обещают еще невиданные образы-характеры. Когда советское кино имело в процессе производства такие многообещающие перспективы?

Зархи сокрушенно указывает, что забыли Эрмлера, Довженко, Вертова, Козинцева, Трауберга и др. Но Довженко напряженно делает «Аэроград», Эрмлер — «Крестьян», Козинцев и Трауберг—«Юность Максима», Дзига Вертов закончил по-своему интересные «Три песни» и т. д. Что касается «других», то они, т. е. Эйзенштейн, несколько лет сами молчат. Советская действительность предоставляет возможность собираться подолгу с новыми силами, перестраиваться, обогащаться. Но виновата ли в этом советская кинематография?

Мы далеки от того, чтобы считать, что «все в порядке». Изо дня в день советская кинематография под руководством партии вскрывает и борется против своего отставания. Недостатков много. Рост медлителен.

Однако не призывами «назад», не снобистским перечеркиванием всего делаемого можно преодолеть недостатки. И кому, как не Зархи, надлежало бы об этом помнить!

III

Приход писателей в кино — процесс исключительного культурно-политического значения. Только в нашей стране возможен такой процесс и успешное его осуществление.

Не один Зархи сокрушенно качает головой по поводу писательских сценариев. В кинематографии и вокруг нее немало сепаратистски настроенных людей, предпочитающих «эмоциональные» сценарии Ржешевского, кустарные изделия некоторых «сценар-махеров» сценариям писателей.

Для этих скептиков теперь «золотое» время: сценарии писателей — еще только в производстве, о результатах, достоинствах будущих картин еще рано говорить, и вот это и оставляет простор для скепсиса. Увы, «золотой век» этот скоро пройдет. Мы терпеливы и настойчивы, мы, к тому же, незлопамятны. Когда выйдут прекрасные фильмы «Заключенные», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Я люблю», «Строгий юноша», многие другие, — мы не припомним скептикам того зла, которое они наносили, используя каждую прореху, чтобы сорвать великое дело — привлечение писателей к делу обогащения кино.

Непоследовательность Зархи удивительна: он за эксперимент там, где дело идет о старой когорте кинематографистов, но он резко **против** такого великого новшества, как сценарии писателей. Он страстно убеждает Олешу, что «Строгий юноша» — не сценарий. Откуда такая нетерпимость? Почему «Аэроград» и сценарии Ржешевского можно ставить, а «Строгого юношу», нашедшего сразу своего режиссера, — нельзя? Пусть это даже эксперимент, почему же этот эксперимент не имеет права на жизнь?

Я целиком солидаризируюсь с той частью статьи Н. Прямикова, где дается отрицательная оценка высказываниям Зархи о писателях в кино.

IV

Самое сильное место речи Н. Зархи там, где он говорит о стиле, языке и творческой индивидуальности.

Кто же в самом деле станет отрицать, что «борьба за высокую культуру, за утверждение своего творческого лица, за свой язык» крайне важна, что мы в деле художественного качества еще на полпути?

Плохо только, когда Зархи сводит и эту мысль к «назадничеству», к возвращению на позиции «Потемкина», «Земли» и т. д. Мое личное близкое знакомство и совместная работа с Довженко позволяют мне со всей категоричностью заявить, что Довженко никогда не сожалеет о прошедшем и не желает возврата назад, что Довженко уверен, что своими новыми фильмами он перекроет свою же прекрасную «Землю».

Довженко, Эрмлер, Козинцев, Трауберг и др. идут вперед, ищут, борются за свой язык, за стиль. С ними вместе борются выросшие за эти годы Петров, Рошаль, Юткевич, Барнет, Гр. Александров, Кавалеридзе, Ромм и др.

Массового производства «гениев» нет, но поверьте, т. Зархи, что для скепсиса и отрицания нет оснований (недаром в речи Зархи нет никакой положительной программы, кроме разве... помощи Гребнера—Олеше...).

Киев **ГР. ЗЕЛЬДОВИЧ**

Продолжаем обсуждение речи Н. Зархи на с'езде писателей.

„САМЫЙ ГРЯЗНЫЙ“

Режиссер, принимающийся за постановку детской фильмы, прежде всего обращается к педагогам, как к людям, лучше всего знающим детей, а следовательно, и их зрительские запросы и восприятие. Однако сотрудничество с педагогами обычно дает меньше, чем можно от него ожидать. Методисты нередко ошеломляют режиссеров потоком педантических, якобы педагогических требований.

В точности подогнанная к несколько абстрактным педагогическим догмам, фильма почти всегда оказывается скучной и, следовательно, до детей не доходит. Таким образом излишний педагогический педантизм, снижающий занимательность и доходчивость детской фильмы, в значительной мере снижает и ее чисто педагогическое воздействие. Дети не приемлют скучного.

Глубокой правдой прозвучало признание одной методистки на обсуждении дошкольной фильмы **Л. Степанова** «Самый грязный» в Наркомпросе.

Столкнувшись с методистами, детские режиссеры разбежались. Остался один Степанов.

Степанов остался, он сделал первую, действительно дошкольную фильму. Короткую, легкую, веселую. Говорят, что демонстрация ее в детском саду вызвала сорок восемь взрывов смеха. Благодаря тому, что фильма короткая, веселая и легкая, ее педагогический замысел донесен до ребенка с полной образной убедительностью.

Нарком просвещения **А. С. Бубнов**, присутствовавший на просмотре, фильму полностью одобрил. Вообще фильма встретила теплый прием и у детей, и у взрослых. Однако кое-кто вопрошал:

— Почему упирающегося ребенка тащат за руки? Иностранцы скажут, что в СССР жестоко обращаются с детьми.

— Не слишком ли симпатичен «самый грязный»? Он может возбудить в детях охоту подражать.

— **Ванна не могла не портиться от грязи.**

Таких и аналогичных вопросов и замечаний много. Вспоминаются «педагогические леваки» из фельетона того же Степанова. Они хотят, чтобы дворник «педагогично» тащил вырывающегося, извивающегося, как угорь, мальчишку. Они боятся, что дети не поймут гротеска и условности.

Причина этих выступлений — недооценка ребенка. Дети все поняли.

Мальчик из детского сада продиктовал руководительнице подробный и связный пересказ фильмы. «Самому грязному» посвящаются целые серии рисунков.

Нет, дети не хотят подражать «самому грязному», они не хотят пачкаться. В детском саду играли в кино. «Грязного» изображала кукла, ибо никто из ребят не хотел играть роли «грязного». Пляски, всеобщее ликование, матросский костюмчик, радость мамы привлекают детей гораздо больше, чем разводы грязи и испорченная от грязи ванна.

Если бы в фильме не было «грязной» части, не дошла бы и «чистая».

«Испорченная ванна — это нарочно», — лукаво заявил один малыш. Отметим, что «леваков» нашлось немного среди присутствовавших педагогов.

Педагоги много интересного рассказали о том, с каким увлечением смотрели дети фильму и насколько чистоплотнее они стали после нее.

Конечно, фильма «Самый грязный» не лишена недостатков, но это без сомнения интересный и удачный опыт, который обогащает детскую кинематографию и должен послужить началом для целой серии фильм для советских дошкольников.

Е. ЛЕН

ВЫШЕ КАЧЕСТВО ЗВУКА!

Мы имеем уже звукозаписывающий аппарат «Кинап», не уступающий по своим достоинствам заграничным аппаратам, вполне доброкачественную усилительную аппаратуру ЛИКИ (Ленингр. института киноинженеров). Все это создает необходимые условия для полноценного звучания наших фильм. И все же нельзя похвастаться высококачественным звуком ни в одной картине. Причина **в плохом подборе кадров работников по звукозаписи и в неправильной расстановке сил на производстве.** Кинофабрика зачастую не требует от звукооператора ничего, кроме бесшабашной смелости. Мы можем наблюдать такие случаи, когда человек, технически безграмотный, управляет 80-тысячным агрегатом и таким образом легко и беспечно пускает на ветер тысячи.

В своем письме от 20 июня мы обратили внимание ГУКФ и внесли ряд предложений, но прошло уже три месяца, а результатов — никаких.

Звукооператором сделаться легче, чем, например, «немым» киномехаником, ибо последнему для получения прав необходимо пройти квалификационную комиссию, сдать определенный техминимум. Ничего подобного не нужно сдавать звукооператору. Больше смелости и напористости, и оклад рублей на пятьсот обеспечен.

Все же качество звука в наших звуковых картинах из года в год улучшается и растет при помощи звукозаписывающей и усилительной аппаратуры, которую совершенствует Шоринская лаборатория, МКИ и ленинградский завод «Кинап».

Но это дается с трудом, ибо все построено на лабораторных опытах, а требования и конкретные указания от лиц, эксплоатирующих аппаратуру, т. е. от звукооператоров, поступают редко.

Вторая причина плохой записи звука — неправильная расстановка сил на производстве.

Стремясь к экономии на «лишней» рабочей единице, вызывают брак и убыток на тысячу рублей.

По нашему мнению, запись звука должно рассматривать как два больших самостоятельных процесса, протекающих одновременно.

Первый из них имеет в своей основе технику — работа на аппарате, усилительном устройстве и фиксация звуковых колебаний на пленку.

Второй из них — это творческая работа, равная творчеству хорошего музыканта — работа с акустикой помещения, правильное рассаживание оркестра, установка микрофона и микширования; тут нужен **специалист, великолепно знающий музыку,** работу каждого инструмента и качество их, знакомый с акустикой, с специфическими требованиями, пред'являемыми кино к звукоизлучателю (артисту, инструменту), и, наконец, знакомый с возможностями нашей техники (предельно возможный диапазон записи звуковых частот).

Работа на аппарате, даже отличная, не называется художественным творчеством, то же мы можем сказать и про фиксацию колебаний нити осцилографа на пленке. В последнем случае мы имеем дело с подбором режима света для подгонки экспозиций и проявкой до определенной плотности работы фонограммы. Что же касается работы с усилителем, то тут и говорить нечего, условие лишь одно — грамотная и четкая работа.

Две больших сложных и абсолютно самостоятельных работы мы на кинофабриках свалили на одного работника, которого назвали звукооператором.

Человек, в совершенстве знающий и технику и музыку, — незаурядная натура. Очевидно каждая фабрика должна иметь своих гениев и притом столько же, сколько ей нужно, звукооператоров, но бледность записанного звука на наших картинах говорит о недоборе и низкорослости наших гениев.

Необходимо срочное вмешательство. Нужно разделить обе области работы, приурочив реформу к началу павильонного сезона, до того, когда вернутся с'емочные группы из экспедиций.

Интересно знать, когда ГУКФ посерьезному возьмется за кадры звукооператоров и как он смотрит на предлагаемую нами реорганизацию.

Киноинженер В. ЛЕЩЕВ

ЧТО ОПРАВДАНО „ПЫШКОЙ“

Через картину проходит мотив, не сразу улавливаемый.

Полный отчет в нем отдаешь себе исподволь. Сначала он почти неуловим, заглушен; вообще как будто дано второстепенное звучание.

Он то совершенно пропадает, то выплывает, чтобы повториться сдержанно, затем снова гаснет и, возникнув в финале, подчеркивает смысл картины.

Он недостаточно внятен, недостаточно полон, но он различим во всех «простонародных» сценках. На первый взгляд они кажутся эпизодическими. Но только на первый взгляд.

Когда у колодца гостиницы впервые появляются горничная и пленный немец, еще не догадываешься, в чем дело. Но уже задумываешься: зачем они вдруг? Для яркости и сочности? Зачем перебивают действие? Когда они моют посуду, уже начинаешь чего-то ожидать. Только ли для одного освещения введена эта сценка?

Когда в вечерние сумерки горничная доит корову и около нее появляется растревоженная Пышка, — уже ты захвачен. Что проснулось в ней?

Она получает минутную возможность подоить корову. И тут уже ощущаешь значительность и сложность мотива. В Пышке проснулась крестьянка, давно покинутая домовитость, забытая радость заброшенного труда.

Когда горничная вручает пленному немцу мешочек с провизией на дорогу, дается намек на одно из решений мотива, интимное перекликается с социальным.

И когда, наконец, пленный немец на обратном пути сует хлеб плачущей Пышке, мотив получает драматическое завершение.

Мы эти эпизоды выпятили, собрали, сконцентрировали, чтобы сделать очевидными. Вернее, мы хотели сосредоточить на них не только зрение, но и слух и мысль.

Картина не слепо идет на поводу у Мопассана. Она развивает «народность» Мопассана. О какой народности идет речь? «Народность» Мопассана нельзя было оставить нетронутой. Ее надо было вышелушить из под реакционных наслоений, снять с нее скептицизм, иронию, вдохнуть в нее чувства, более смелые, зоркие, бодрые, более близкие и созвучные нам.

Грустный привкус у Мопассана понятен. Он ни во что не верил и не поверил. Он хорошо знал цену своего класса, его прислужников, его жертвы. Но он никогда не знал, не приближался к знанию и пониманию революционных ресурсов народа, труд и чувства которого для него, как для художника, были очищающими источниками творчества.

Народные силы, первоисточники жизни можно подорвать, исковеркать, искалечить, загрязнить. Но можно ли их убить? Не значит ли этих убить самую жизнь? — вот о чем как бы спрашивает художник.

Мопассан не преклонялся перед народом, по существу, перед крестьянином своего времени. Не без иронии он воспроизводит его некультурный облик. Но он целомудренно пишет об его труде и чувствах. В них он ищет ответа и утоления. Не могли ли бы они расцвесть на почве какой-то иной, не буржуазной, более «справедливой» культуры? Возможна ли она? — вот что как бы спрашивает Мопассан «Пышкой».

«Пышка» родилась в атмосфере послевоенного разгрома и подавления Парижской коммуны. Этого забывать не следует. Она бы не осталась, не дожила до наших времен, если бы не было в ней каких-то отголосков той исторической атмосферы.

Это самая тенденциозная вещь Мопассана, причем тенденциозность у нея весьма страстная — тут и издевка над клерикалами и над демократами и над патриотами.

Так чего бы, казалось, хотел автор?

Это было выражено им много лет спустя со всей силой разочарования художника, которого не могли обольстить мелкобуржуазные иллюзии и который, однако, сам не мог подняться над пустотой мелкобуржуазного разочарования.

Он пожалел «всех». «Все» беспокойны в своей обреченности. Исковерканность общества — это неизбежность. «Справедливая» культура — миф; неизбежны войны, гнет, проституция...

В «Пышке» уже есть эти ноты, но тревога художника направлена больше в сторону народа, в сторону крестьянина, его здоровых порывов, его неиссякаемой жизнеспособности. Все остальное высмеяно.

В этом суть «наследия» новеллы.

Режиссер и весь коллектив, работавший над Пышкой, показали, что культура, нами создаваемая, могла понять, развить и освободить это «наследие» от реакционных, индивидуалистических, мелкобуржуазных привесков. В этом смысл и оправдание «Пышки».

Если бы не было в картине прямых и косвенных ответов на мопассановские вопросы, она не донесла бы никакого «наследия» и любая ее трактовка вне этого оказалась бы тщетной, превратилась бы в иллюстрацию, в кинокопию.

Но именно потому, что картина подхватила «наследие», не столько расшифровала, сколько зрительно развила и досказала его, именно потому она превратилась в кинооригинал, независимо от спорных условностей, имеющихся в ней.

Тут проявили чутье все — и режиссер, и оператор, и художники и артисты, особенно артистки, игра которых, как Раневской и Сергеевой, достигает проникновенной ясности и выразительности.

Из текста новеллы нельзя было извлечь всех народных сцен. Они извлечены из скупых намеков, порой из отдельных слов, **а по сути они созданы, досказаны, довоображены.**

Именно эта сторона оправдала многое, **если не сказать все,** даже то, что не давалось киноизображением и толкало на условности.

Эта народная сторона оправдала смелую попытку осовременить классическую новеллу, явилась проявителем нашего роста, подчеркнула питательную среду самой нашей жизни, дающей возможность искусству ответить на то, что даже незаурядных художников превращало в невольников сомнений, ставило в тупик, располагало к безысходности, примирению с ней, или ломало их.

Она оправдала и то положение, что пресловутая специфика начинается с самого сценария, что она и кино — не особенная, не заколдованная, что кино способно подняться до степени искусства, если первоисточником его режиссерских сценариев являются неподдельные самостоятельные произведения, способные сами по себе утолить нашу жажду глубины.

Взять «наследие» в свои классовые руки — это и значит дать новый свет, вырвать жало жалости ко «всем», к «себе» сторонам, всецело присоединиться к Пышке, откинув какую бы то ни было тень оправдания для другой стороны.

Еще один весьма существенный и очевидный вывод напрашивается сам собой. Если народность питала и поднимала такого художника, как Мопассан, не следовало ли бы и нам, обращаясь к советской современности, глубже заглянуть в народные первоисточники и из них почерпнуть все для их большевистского выражения?

Своей картиной «Пышка» молодой режиссер со своим талантливым коллективом обязался и впредь пойти этими путями.

Возвратимся к некоторым деталям сделанной картины. В них есть и нехватки, которые вызывают чувство недостаточной утоленности. Не видишь во всем времени и колорита франко-прусской войны. Пролог в счет не идет. И к тому же он излишен.

Время и колорит подсказывают только дилижанс и гостиница, а не немцы. Таким, каким дан немец пленный, мы его знаем по последней войне. Чувствуется его трансплантация из более поздней исторической обстановки в более раннюю.

И все-таки, хотя он отвечает воспоминаниям, связанным с последней войной, он дает все же впечатление о зародышах того, что было некогда задушено. Это психологическое напоминание до известной степени компенсирует колорит.

Но вот второй немец, комендант гостиницы, у Мопассана прямо названный «хамом». Игра на полном и развернутом «хамстве» могла бы и тут психологически компенсировать исторический колорит. Завоевателя и милитариста можно было дать без некоторого «ломания», какое больше подчеркивает личный, чем исторический характер солдафона, упоенного властью и силой.

В игре других персонажей и в обстановке больше дано деталей, чтобы либо дополнить, либо разбудить чувство историзма, дано больше нюансов, чтобы сам зритель перебросил мосты и мостики к прошедшему, либо задумался о настоящем.

Исторически повторимое и исторически ушедшее — в манерах, в поведении, но больше всего в одежде, во внешнем, в характерном очерке гостиницы, в пейзаже, в случайной тени кувшина на стене и т. д.

Тучный кучер со своим фонарем, и двор гостиницы и некоторые лица толкают воображение к образам современных буржуа.

Так перебрасывается память и воображение от искусственного к непосредственному, от исторического к домашнему.

В освещении оператора и рисунках художников есть в этом смысле даже перегруженность, сгущенность, большой нажим на внимание.

В игре Сергеевой — особенная емкость, поражающая непринужденность, позволяющая собрать и притянуть из всего окружающего к образу Пышки все, что открывает в ней народ, не желающий обмана, сопротивляющийся ему, вынужденный на сделки со своими чувствами, но никогда не теряющий способности отпустить оплеуху тому, кто посягает на право самому распоряжаться ими.

Народ, как и Пышку, можно обмануть, загрязнить, использовать. Но можно ли вырвать и убить его здоровые инстинкты?

Не будь этого фона в картине, прямых и косвенных народных настроений, не сливайся они в один многозначительный мотив, какими тривиальными уродами, ничем не освещенными, выглядели бы все фигуры высшего и среднего французского общества.

Это не частность в толковании «Пышки», не «поправки». Сделано самое насущное, без чего картина ничего не говорила бы человеку советского времени. Не только мотив служанки, но главное мотив Пышки «поправлены». И сцены с коровой тоже нет у Мопассана.

Если бы все это не было довоображено, какой интерес могли бы вызвать все эти Луазо, графы, их жены?

Весь свет картины — отсюда.

И если он не утоляет до конца, то больше нельзя было сделать, чтобы на материале новеллы времени франко-прусской войны дать ответы, какие были добыты больше полувека спустя.

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

ПРИМЕЧАНИЕ. Статьей т. Пакентрейгера редакция заканчивает обсуждение «Пышки». В одном из ближайших номеров редакция даст свою оценку картины и обсуждения.

АКАДЕМИК ПАВЛОВ — НА ЭКРАНЕ

Оператору **Григору** удалось заснять для журнала «Союзкинохроника» посещение **Гербертом Уэлсом** академика Павлова в его лаборатории в Колтушах.

— При мне академик, — рассказывает Григор, — об'яснял Уэлсу работу над большими обезьянами Рафаэлем и Розой. Я расставил свой видавший виды «Дебри» и кинопленка «Союз» запечатлела этапы работы этой крупнейшей в мире научной лаборатории.

— До сих пор академик Павлов ни разу не выступал перед звуковым киноаппаратом. Сейчас я получил согласие Ивана Петровича заснять для звукового кино одну из его лекций в физиологическом институте Академии наук. Между прочим, когда я просил разрешения у академика заснять его лекцию для звукового кино, он сказал:

— Я опасаюсь, что собьюсь, и лекцию не прочту как следует, так как свет мешает.

— Я заверил академика Павлова, что запись звука не потребует дополнительного света. Надеюсь, что в ближайшее время на экранах Советского союза можно будет не только увидеть, но и услышать речь одного из величайших мировых ученых.

„ПАМИР“

(От нашего спецкора)

Вот уже месяц работаем на озере **Искандер-Куль** и **Джангдмирупских** ледниках. Последние две недели с'емки проходят исключительно в ледниках на высоте **4500** метров над уровнем моря. Лагерь нашей группы на льду. Спим и едим в ватных костюмах, полушубках и валенках. Путь к месту с'емки и нашему лагерю по моренам. Расстояние — в 6 километров. Идем 6 часов, привязанные друг к другу, с ледорубами в руках. Климатические условия не позволяют всем находиться в ледниках, и часть группы из-за сердечных заболеваний мы отправили в нижний лагерь на Искандер-Куль (расстояние от ледника 30—35 километров). Часто приходится на веревках спускать оператора с аппаратом. Наши частые гости — барсы и медведи. Работать чрезвычайно трудно, но, твердо решив выполнить задание, мы упорно боремся с природой за каждый план, кадр и высококачественную картину в целом.

Сняли 80 проц. натуры.

Группа приветствует редакцию «Кино» и через нашу газету всю кинематографическую общественность Союза.

ДУБРОВСКИЙ

ТАМ, ГДЕ ДЕЛАЕТСЯ ПЛЕНКА

ПОЧЕМУ ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ В ПРОРЫВЕ

До 1925 г. Советский союз своих фотопластинок не имел. Фотография целиком зависела от импорта. Лишь отдельные фотографы за свой риск и страх вручную поливали фотопластинки.

Только в 1930 году фотопластинки стали вырабатывать на советских фабриках и целиком из советского сырья. С 1932 г. наши фотопластинки начали экспортироваться за границу.

Сейчас фотопластинка стала остродефицитной, потому что ФОКХТ не выполняет свой план.

В 1932 г. план был выполнен на 65,4 проц., а в 1933 г. — на 61,9 проц.

За первое полугодие 1934 г. план опять не был выполнен (77,9 проц.). При этом основные причины систематического невыполнения плана из года в год остаются те же самые: неполная загруженность и использование оборудования, неприспособленность фабричных помещений (сушилка), грязь в цехах и текучесть рабсилы.

Но больше всего фотопромышленность страдает от плохого снабжения фабрик фотостеклом.

Стекольная промышленность аккуратно заключает договора на поставку фотостекла и так же аккуратно их не выполняет.

В 1932 г. Союзстеклофарфорсбыт вместо 900 тыс. квадратных метров фотостекла поставил 546.500 кв. метров; в 1933 г. фотофабрики получили только 1/3 того, что должны были получить по договору и, наконец, в первом полугодии 1934 г. было поставлено несколько менее 50 проц. от намеченного планом.

Все эти цифры говорят за то, что договора со стекольной промышленностью были не реальны, а фотофабрики и ФОКХТ отнеслись к этому факту очень спокойно.

Пени и неустойки, взысканные со стекольной промышленности в 1933 году (200 тыс. руб.), ни в какой мере не могут восполнить недопоставок фотостекла.

Особенно безобразно выполняет договора стеклозавод им. **Володарского**, Ивановской области. Он в 1933 г. договор выполнил на 5 проц., а в 1934 г. и вовсе не выполнил. Завод «Великий Октябрь» Ленинградской области должен был поставить **первой** фотофабрике 200 тыс. кв. метров фотостекла, а поставил 10 тыс. кв. метров, но и это стекло на 75 проц. брак (волна, камень, свиль, пузырь).

Помимо брака, стекло приходит с повышенным боем до 15 проц. из-за плохой тары и упаковки. Наконец, стекло поставляется листовое, тогда как фотофабрикам требуется стекло форматное.

Железнодорожные вагоны стеклозаводами используются всего на 50 проц. из-за того, что в них грузят листовое, а не форматное стекло.

ФОКХТ во что бы то ни стало надо добиться обеспечения своих фабрик фотостеклом, а не пени и неустойками. Фотофабрикам со своей стороны необходимо принять все меры к тому, чтобы поставщик выполнял свой договор и по количеству, и по качеству, и по ассортименту, и по размерам.

АГУРЕЕВ

О КРУПНЫХ МЕЛОЧАХ

На Шостенской пленочной фабрике за 8 месяцев ушло 389 рабочих, а принято вновь 573. Одна из основных причин такой колоссальной текучести — плохие бытовые условия.

На фабрике работает более 1000 человек. На такой коллектив имеется всего два жилых дома, в которых помещается 180 человек. Строится третий дом, срок сдачи его — 1 ноября, но ход строительства не гарантирует выполнения плана в срок. Еще ничего не сделано по подводке водопровода, канализации, отопления. Сейчас готовят лишь проект отопления. Котлов нет, нет и большей части труб.

Успешно идет строительство новой столовой. Но и здесь нет оборудования и им мало занимаются. Такое же положение и со строительством бани.

Один из двух новых домов, дом ИТР, где живут инженеры и лучшие производственники-рабочие, не имеет водопровода, не имеет парового отопления. И даже нет сарая для дров при доме.

Не лучше и в общежитии, где живет молодежь (холостые). Хозчасть фабрики во главе с Ковшаром не заботится над созданием культурных условий жизни молодежи. Вот уже год, как неисправен водопровод. Умывальная комната исключительно грязная. Раковин нет. Живет в доме 140 человек одиночек, но нет прачечной. Постельные принадлежности (простыни) меняют один раз в месяц. Уборных нет.

ЗРК — пустое место.

Велики задачи фабричной кооперации в деле улучшения материально-бытовых условий рабочих. Но ЗРК Шостенской фабрики работает плохо. Полки магазинов пустые. Товаров широкого потребления нет. Если раньше были товары, закупленные в порядке децентрализованных заготовок, то сейчас Черниговский облснаб запретил продажу и этих товаров. Централизованное снабжение отсутствует. Даже сахар в кооперации не выдавали уже 3 месяца.

Фабричные организации подняли вопрос об организации ОРС. Довели его до обкома, но продвижение его настолько замедлилось, что люди перестали верить в реальность ОРС. Только за последние дни дело с ОРС благодаря ГУКФовской парторганизации вновь сдвинулось с мертвой точки.

В Шостенском районе есть большие возможности заготовить продукты, особенно овощи. Но план заготовок овощей по своему району в системе ЗРК фабрика сорвала. Овощехранилища плохо подготовлены. Имеются случаи бесхозяйственного и даже преступного отношения к овощам. Произвели, например, засолку более 50 бочек помидор. Через неделю засолки бочки признали негодными, и сейчас необходимо помидоры пересаливать.

Пригородное хозяйство было нерентабельным в прошлом году. Рентабельность его в этом году еще очень гадательна, ибо хозяйствование далеко не на высоте. Качество сева низкое, с прополкой запоздали на месяц. Во время уборки из-за отсутствия охраны были хищения.

Дирекция фабрики ассигновала на общественное питание 160 тыс. рублей. При наличии такой суммы можно было обеспечить рабочих хорошим питанием. Но как в рабочей, так и ИТРовской столовой обеды плохи и главным образом не столько в количественном, сколько в качественном — вкусовом отношении.

Помимо этого всякий аппетит убивает состояние столовой. Находится она в подвале фабрики. Помещение грязное. Столы в рабочей столовой без скатертей. Нет даже простых графинов.

М. КАУФМАН

ВЕЧЕР ЗНАТНЫХ

Впервые за всю историю существования фабрики были собраны лучшие из лучших производственников и в товарищеской беседе с руководством фабрики и треста поделились своими горестями и радостями.

После доклада директора фабрики о значении выполнения сентябрьского плана для III квартала не пришлось искать участников прений. Делегаты конференции знатных людей Шостенской фабрики наперебой стремились рассказать, как они думают и будут бороться за сентябрьский план.

О досадных мелочах, мешающих работать в основном цехе, рассказал **т. Михайленко**.

Еще много на фабрике волокиты с осуществлением рабочих рационализаторских предложений. Руководители цехов не очень стремятся внедрять социалистическую культуру на производстве, а поэтому снисходительно относятся к нарушителям правил чистоты. Об этом и о многом другом говорили знатные люди Шостенской фабрики.

Не прекратились выступления и во время товарищеского ужина. После заключительного выступления управляющего ФОКХТ **т. Груза** группа кадровиков-ударников выступила с обращением ко всем рабочим фабрики о поднятии качества работы. Кроме того каждый из ударников взял на себя обязательство обучить не менее 3 рабочих.

МИХ.

НЕ ОБСЧИТЫВАТЬ РАБОЧИХ

На Шостенской фабрике бригадами низового рабочего контроля вскрыты систематические и массовые обсчеты рабочих. Наряду с обсчетами имеются и переплаты. Происходит это потому, что на фабрике процветает обезличка в зарплате и организации труда.

Обсчеты производились с разных концов. Руководитель группы технормирования тов. Васильев неправильно исчислял расценки на непрерывных работах. Благодаря этому всех сдельщиков с 8-часовыми сменами обсчитывали. Напр. в основном цехе каждого триммельщика 6 разряда в июле обсчитали за счет неверных расценок в среднем на 1 руб., каждую сушильщицу на 62 коп. и т. д.

По-другому орудовали табельщики. Они неправильно производили подсчет рабочего времени, сверхурочных, ночных и простойных часов. В отделочном цехе по табели за июнь у работниц **Шимановой, Силяр**, и ряда других числится 26 рабочих дней, а зарплату им выплатили только за 25 дней.

В механическом цехе слесарю **Однолетку** за прогул об'явили выговор вместо увольнения и вдобавок заплатили за этот день, потому что по табелю числился... рабочий день. А слесарю **Киселеву И.**, который 28 июля подменял Однолетку и действительно работал, рабочий день не записан.

Безобразно поставлен табельный учет и в основном цехе. По выработке видно, что рабочий работал две смены подряд, а в табеле показана одна смена.

Особенно отличался табельщик **Даниленко**. Он изобрел собственный способ подсчета ночных часов работы. Так он исчислял количество ночных часов путем умножения количества смен... на номер смены. Поэтому за май он насчитал всем рабочим по 40 ночных часов вместо 56 — 62 часов. Вследствие этого всем рабочим основного цеха недоплатили разные суммы. Проработав так 8 месяцев, на девятом Даниленко спохватился и решил «исправиться». Поэтому он всем рабочим стал считать одинаково по 56 ночных часов, между тем, как часть рабочих имеет и по 60 часов и по 64 часа.

Бессистемность и бесконтрольность работы табельщиков привела к тому, что некоторые из них приписывают зарплату. Так, табельщик **Даниленко** приписал работнице **Ивановой М.** в июле рабочие дни, в то время как она болела, но **выписанные на ее имя 103 р. получил сам.**

После арифметики табельщика начинается арифметика расчетчика.

В основном цехе расчетчица **Гримова** по майской ведомости 33 рабочим **доплату за ночные часы совсем не начислила**. Вследствие этого малаксерщику **Поротнякову В.** не доплатили за ночные 6 р. 09 к., Малышеку Г. — 5 р. 09 к., Трофимецу И. — 3 р. 51 к. и т. д. И даже за те часы, которые оплачены, посчитано неверно, например за 40 часов следует рабочим 6-го разряда 4 р. 66 к., а начислено 4 р. 09 к.

За работу в майские дни в основном цехе не доплачено всем повременщикам, работающим свыше 7 часов (Синаторову не доплачено 81 к., Яжбаровскому 71 к. и т. д.). В то же время всем сдельщикам переплачено, так как сверх сдельной оплаты доплачивали двойную повременную ставку. Так, триммельщице Скибиной переплачено 7 р. 53 к., Чумакову — 5 р. 76 к., Марущенко — 1 р. 41 к. и т. д.

Имеются переплаты и вследствие ошибок, неизвестно — вольных или невольных. **В июле переплачено Сипливому 54 р., Залезному—10 р.**

Не лучше и в других цехах. В механическом цехе наряды рабочим на руки не выдаются. Применяется учетная карточка, но в ней не отражаются выполнение и приемка работы. Например, токарь Писаренко делал 17 шт. втулок по 40 коп. на 6 р. 80 к., но сколько действительно сделал, в карточке, принятой к оплате, не указано.

В отделочном цехе директива правительства о повышении зарплаты низкооплачиваемым рабочим была нормировщиком на резке пленки по ошибке реализована в обратную сторону. При пересчете расценка вместо 0,470 коп. было ошибочно записано 0,407 вследствие чего 11 рабочих получили понижение против установленной им зарплаты на 15 проц.

Но обсчеты имелись и как результат неправильной организации труда, нарушений колдоговора в части оплаты труда. Это практиковалось путем оплаты одной и той же сдельной работы по разным расценкам, например, в триммельном отделении самостоятельная работа на триммелях должна оплачиваться по 6-му разряду, а оплата производилась и по 5-му и по 6-му разряду. Начальник цеха об'ясняет это тем, что часть рабочих не имеет большого стажа и недостаточно обучена. Однако это не мешало ставить «малообученных» рабочих на самостоятельную работу на триммелях.

Например, триммельщица **Варфоломеева** 5-го разряда в июле выработала 3272 погонных метра пленки, из них негативных сортов 36 проц. и дала брак лишь 2,5 проц., то есть в 4 раза меньше нормы, получила же она 133 р. 26 к., а **Климов**, 6-го разряда, выработал 3360 метров, негативных сортов дал только 8,8 проц., брак у него — 12 проц., а получил он столько же — 133 р. 12 коп.

Системе обсчетов способствовало и и то, что рабочим не выдавали расчетных книжек или листков, лишая рабочего возможности проверить правильность подсчета своего заработка.

Безобразно поставлено оформление документов. Расчетная ведомость, в которой показаны все выработки, а также все удержания — никем не подписывается, нет даже подписи счетовода, который ее составлял. Подписывается так называемая платежная ведомость, в которой списаны с расчетной ведомости итоговые (за вычетом удержаний) суммы зарплаты.

Бесконтрольным оформлением документов пользовались воры и жулики. Они пробирались в состав счетоводов, табельщиков, выписывали фиктивные наряды, приписывали зарплату и получали деньги. Так было с Гапшиковой в контрольной лаборатории, с Осначем в механическом цехе.

Казалось бы, что эти факты должны были сигнализировать руководству фабрики о неблагополучии с системой оформления зарплаты, но ничуть не бывало. Даже после решения специального пленума фабкома о привлечении к уголовной ответственности бывшего зав. расчетной частью **Полякова**, расчетчицу **Гримову** и табельщика **Даниленко** руководство фабрики продолжало проявлять поразительную невозмутимость и спокойствие. 23 августа директор выделил комиссию, но последняя две недели не приступала к работе. Зав. тарифной секцией т. **Осинини** и главный бухгалтер т. **Тарининков** не удосужились собрать счетных работников и табельщиков, чтобы их проинструктировать, как надо правильно рассчитывать зарплату. В результате и в августе повторились переплаты и обсчеты рабочих.

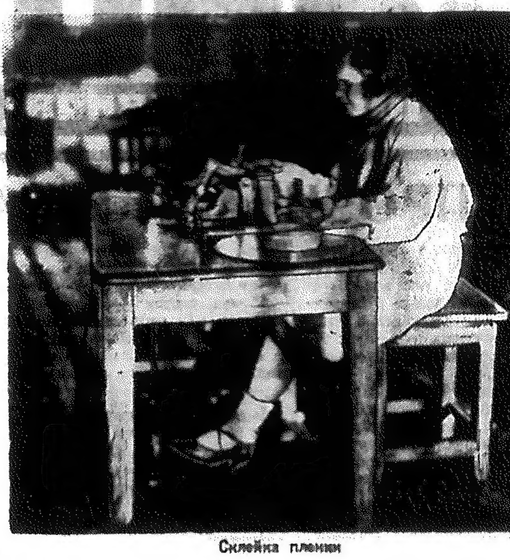
Только теперь принимают меры к устранению этих безобразий.

В настоящее время по согласованию с ЦК союза химиков приступили к проведению перерасчета с января 1934 г. Но этого мало. Надо в корне изменить и упорядочить систему табельного учета, оформления документов по зарплате, повысить квалификацию счетного персонала, укрепить тарифный сектор и секцию технормирования квалифицированными работниками, повысить ответственность технического руководства за правильную оплату труда. Только тогда мы сможем ликвидировать обезличку в вопросах зарплаты и обеспечить правильный расчет зарплаты.

Ю. ГЕРЦМАН



Подслойное отделение



Склейка пленки

ПЛЕНКА НЕ ТЕРПИТ ГРЯЗИ

Пленка обладает способностью притягивать на себя пыль на расстоянии 3 метров. Поэтому сушильщица, придя грязной и пыльной в цех во время работы, грязнит 15 — 16 метров широкой основы. Но это никого не смущает. Люди свободно гуляют по цехам Шостенской фабрики в грязной одежде, пыльных сапогах. Через основной цех проходят десятки людей в грязной одежде. За одну лишь дневную смену мимо триммеля № 15 прошло 24 человека. Можно себе представить, какое количество грязи внесли в цех эти люди, сколько пленки погублено.

Под большинством триммелей лежат грязные тряпки, ведра и всякий мусор. На смене большинство сушильщиц ходит без перчаток. В халатах на смене можно увидать только 5 — 6 человек. Часть рабочих не имеет халатов вовсе. Начальники смен — инженеры, которые должны быть образцом чистоты, — сами ходят без халатов и в грязной одежде. Они только слепые свидетели грязи, бескультурья в цехе.

Основники не одиноки — на фабрике их крепко поддерживают эмульсионеры. Особенно грязно в поливном отделении. В углу помещения первой поливной машины помойка: куча тряпья, жести, пленки. На батареях лежат огрызки хлеба, яблок и пр. Здесь доходило до того, что в эмульсии находили мух.

Несколько лучше в отделочном цехе. Конечно, здесь еще далеко не идеальная чистота, но все же шаг вперед уже сделан. В цех ходят в халатах. За чистотой в цехе неустанно следит начальник цеха т. **Васильев.** Все же часто встречаешь и здесь немало крупных недоделок. Перчаток на складе имеется более тысячи пар, а в цехе в одних и тех же перчатках работают по 2 — 3 недели. Обыкновенно работницы практикуют так: если перчатка загрязнилась, то ее выворачивают на другую сторону, и когда загрязняется другая сторона, то правую перчатку надевают на левую руку, и так до полного истления.

Особо грязно в Центральной лаборатории. В лаборатории эмульсионной группы по углам висит одежда лаборанток. Столы облеплены грязью, эмульсией, пол грязный. В ящиках столов лежат платки и куртки уборщиц. В исследовательской комнате проводят «точное исследование», а аналитические весы покрыты толстым слоем пыли и ржавчины.

Вопросы чистоты и культуры на производстве безусловно решают люди. Необходимо от каждого рабочего и инженера требовать культурности и необходимо одновременно воспитывать из каждого работника фабрики культурного человека. Важнейшим фактором воспитания культурного человека является организация культурно-массовой работы, культурного отдыха и быта. Профсоюз и комсомольская организация должны уделять максимум внимания работе на этом участке. А здесь как раз и плохо. Самое скучное время у рабочего настает после работы. Клуб не работает. Раз в пять дней бывает кинокартина, и та низкого качества. Библиотеки нет. Нет ни одного красного уголка. Фабком выписывает громадное количество литературы, но ее никто не читает. В общежитии с рабочими не ведется никакой воспитательной работы. Туда ходят лишь комиссии по проверке, но туда не ходят организаторы учить и воспитывать.

К. МИХАЙЛОВ

БЕЗЗУБЫЙ ОРГАН

Идет брак в подслойном отделении. Пресечь его сразу на первой, второй, третьей оси — прямая задача центральной контрольной лаборатории. Этого не делается. Брак полуфабриката подслойного отделения лаборатория не задерживает, и он идет в следующий цех. После полива бракованной основы эмульсией, пленка не задерживается, а передается на отделку. И только здесь лаборатория констатирует, что пленка не годная, но все же не добивается того, чтобы этот брак не прошел к потребителю. Пользуясь отсутствием принципиальной линии в лаборатории, дирекция фабрики отправляет бракованную пленку к потребителю.

И вот 125 тыс. метров позитивной пленки забраковала Тифлисская кинофабрика, на такое же приблизительно количество прислала рекламации Киевская копирфабрика.

После этого на фабрике немного поговорили. Партийный комитет предупредил руководителя лаборатории т. **Калишкина**, сам Калишкин признавал свои ошибки и обещался исправить их.

Слова так словами и остались. Лаборатория попрежнему лишь констатирует, а не предупреждает брак.

За фактами далеко ходить не нужно. Поливали пленку эмульсией № 450. Лаборантка **Шмырова** испытала образчик полива и дала заключение, что пленка годная. Пленка пошла на отделку. Там ее отделали и упаковали. Для отсылки потребителю нужен паспорт о качестве. Опять Шмырова исследовала пленку и вместе с исполняющим обязанности зав. КИЛ **Борисным** засвидетельствовала в паспорте, что пленка **«техусловиям удовлетворяет»**. Прошел день. Отделочный цех получил второй паспорт на эту же пленку: **«Пленка имеет наличие электризации, может быть использована по согласованности с потребителем. Лаборантка Шмырова, зав. КИЛ Борин»**. Проходит еще день. В отделочном собираются «согласовывать с потребителем». Но в это время на эту же пленку лаборатория присылает третий паспорт. Уже т. Калишкин пишет: «Техусловиям не удовлетворяет, может быть использована на ширпотреб».

Эти факты ярко свидетельствуют о том, что в лаборатории господствует безответственность, несерьезность в работе.

Такие факты не единичны. Только из-за этой системы испытаний и контроля качества 76 проц. уже упакованной пленки эмульсии №№ 456, 450 и 462 пошли в брак, который можно было предупредить если не на поливе, то в отделочном цехе.

Вывод может быть только один. Не беззубый, констатирующий орган нужен производству, а лаборатория, предупреждающая брак, не допускающая негодное сырье в производство, не допускающая бракованный полуфабрикат в последующий цех.

Нужно учить работников лаборатории. Этого пока нет.

В. ЕСМАНСКИЙ

КОНТРОЛЬ И ОТДЕЛКА

Отделочный цех Шостенской пленочной фабрики проверяет полуфабрикат, который был изготовлен предыдущими цехами, — цехом основы и эмульсионно-поливным цехом; отбраковывает дефектную пленку, механически обрабатывает полуфабрикат (склейка, перфорирование, метраж и упаковка). Весь этот комплекс процессов об'единяется общим понятием «отделка».

С отбраковкой неполноценного полуфабриката, с контролем над качеством продукции предыдущих цехов фабрики отделочный цех справляется сравнительно удовлетворительно. Рекламации на дефекты полива, основы, механические повреждения, зависящие от операций, предшествующих проверке, почти отсутствуют. Следовательно, визитаж выполняет возложенную на него работу. Этому способствует, главным образом, подбор личного состава как работниц, так и бригадиров визитажа. В большинстве это работники с длительным стажем и наибольшим опытом работы по данной специальности. При наборе новой рабсилы к этой специализации пред'являются повышенные требования: кандидат на рабочее место визитажницы должен иметь образование не ниже семилетки.

Несколько иначе обстоит дело с рабочими операциями по механической обработке полуфабриката.

Основными видами брака, происходящего по вине отделочного цеха, является неправильный метраж и дефектная перфорация. Первый на сегодняшний день в значительной степени изжит. По эмульсиям, выпущенным в мае текущего года, имеется только два случая рекламаций на неправильный метраж. Июньский выпуск также был рекламирован по метражу лишь два раза. За июль зарегистрирована одна рекламация на неправильный метраж. Это положение резко отличается от того, которое имело место в марте и апреле текущего года, когда жалобы потребителя на неправильный метраж поступали на фабрику чуть не ежедневно.

Но если цех улучшил положение с метрированием, то вопрос о качестве перфорации не потерял еще своей остроты. В эмульсии майского выпуска было 680 метров неправильно перфорированной пленки; за июнь потребителями рекламировано 600 метров пленки с дефектами перфорации.

Цех добился улучшения метрирования и свел почти на-нет жалобы потребителя на неправильности метража благодаря жесткой системе контроля и проверки работы как аппаратов, так и работников метража. Ежесменная проверка правильности показаний счетчиков, непрерывный контроль над работой метражниц, поднятие трудлисциплины в значительной мере способствовали улучшению положения на этом участке работы цеха. Замена разнокалиберных метромеров новыми стандартными счетчиками в еще большей степени дала возможность улучшить метраж.

По перфорации дело обстоит сложнее, но именно вследствие этого момент организации контроля здесь приобретает еще большее значение. Перфорационное отделение имеет 24 станка системы Дебри. В подавляющем большинстве станки сильно амортизированы. Поэтому особую остроту приобретает нормальное обслуживание аппаратуры и усиленное наблюдение за работой станков и обслуживающего их персонала, и это, пожалуй, один из самых слабых участков цеха.

Материалы по выявлению потерь рабочего времени, составленные на основании наблюдений, проведенных в течение июля текущего года, показывают, что именно обслуживанию станков не уделяется должного внимания. По положению одна перфораторщица должна обслуживать два станка, но зарегистрированы случаи, когда одна работница работала на трех и на четырех перфораторах. Отсюда ослабление наблюдения за каждым отдельным станком и отсутствие возможности своевременно заметить неправильности в работе того или иного аппарата. Зарегистрированы также случаи, когда обслуживающая два станка перфораторщица выходит из цеха, оставляя станки без присмотра. В этот момент дефект работы аппарата может привести к значительному браку.

В августе в цехе ввели контрвизитаж, осуществляющий контроль внутри цеха. Усиленный контроль немедленно вызвал усиление наблюдения за станками со стороны перфораторщиц, и проверка в течение 8 смен выявила только два случая незначительных дефектов перфорации.

Приведенный пример показывает, что улучшение наблюдения за работой станков и усиление контроля над обслуживающим персоналом, при общем необходимом поднятии трудовой дисциплины, неизбежно повлекут за собой и улучшение качества выпускаемой продукции.

Для усиления внутрицехового контроля с 1 сентября в отделочном цехе на каждой смене работает по две контрвизитажницы. Проверяя выборочным порядком продукцию, эти контролеры совместно с сменными лаборантками в значительной степени помогут начальникам смен осуществлять эффективное наблюдение за качеством производства отдельных операций.

Рулоны (оси) поступающей в отделочный цех эмульсионированной основы сопровождаются специальной карточкой, на которой отмечаются все данные и замечания, касающиеся качества самого полуфабриката, а также фамилии или рабочие номера работников, принимавших участие в изготовлении данной оси. Таким образом поданный в отделочный цех полуфабрикат не является обезличенным, и брак предыдущих цехов может быть указан и отнесен за счет допустившего его работника. В отделочном цехе каждая ось разрезается на 15 роликов (бобин) стандартной 35-мм. ширины, которые укладываются в общую коробку, в которую кладется также сопроводительная этикетка. На этикетке, резчик ставит свой рабочий номер, а также номера эмульсии и оси. Коробка передается на визитаж и потом на склейку, где на этикетку ставятся рабочие номера визитажницы и склейщицы, проверявших и склеивавших данную бобину, и количество склеек в ролике.

При поступлении на перфорацию коробка, содержащая 15 бобин, распределяется по различным станкам и перфораторщицам. Начиная с этого момента, бобина перестает существовать как часть оси и становится самостоятельной единицей выпуска, приобретая собственное лицо. Взамен одной общей на всю коробку этикетки выписываются отдельные паспорта на каждую бобину. Помимо этого в этикетках (паспорт) вписывается номер обрабатывавшей каждую отдельную бобину перфораторщицы и номер станка, на котором перфорирование производилось. На дальнейшие операции — метраж и упаковку — бобины идут с самостоятельными сопроводительными этикетками. На светлой упаковке каждая коробка нумеруется, а все данные о рабочих и аппаратуре переписываются с этикетки в журнал выпуска данной эмульсии. На коробке, помимо метража и количества склеек, ставится номер эмульсии и номер коробки по журналу выпуска. Этими двумя реквизитами, по существу говоря, определяется лицо продукта.

В случае рекламаций достаточно указать номер эмульсии и номер коробки, чтобы найти виновника брака по любому из процессов отделочного цеха. Кстати сказать, в редких случаях потребители указывают номера коробок, и в большинстве своем рекламации анонимны.

В чем заключается работа существующего на текущий день контрвизитажа и каковы результаты его введения в систему внутрицехового контроля?

Выборочным порядком контролер берет прошедший все операции отделки ролик пленки и просматривает на визитажном столе, определяя отсутствие дефектов полива, прочность склеек и правильность перфорации. Отдельно проверяется точность метража. В случае обнаружения брака по какому-либо из процессов, контрвизитажница сообщает об этом начальнику смены, который задерживает всю продукцию, выработанную данной работницей, и проверяет ее силами контрвизитажницы или сменной лаборантки.

Этот метод позволяет определить является ли обнаруженный брак результатом какой-либо случайности или же он систематичен у данной работницы или аппарата. Такой способ в значительной степени способствует улучшению работы обслуживающего станки персонала и повышает ответственность начальника смены за выпуск полноценной доброкачественной продукции.

Список работниц, в продукции которых был обнаружен брак, вывешивается в цехе на черную доску и кроме этого оглашается на сменных или цеховых производственных совещаниях. За брак, происшедший по вине работницы, последняя лишается установленного премиальной системой приработка к своей зарплате и кроме того подвергается административным взысканиям. В цехе имели место случаи, когда за систематическое невнимание к выполняемым обязанностям и проистекающее отсюда бракоделие работницы переводились на нижеоплачиваемую работу, вплоть до подсобных процессов и уборки, а также увольнялись.

Весь комплекс мероприятий как по административной, так и по общественной линии (лишение звания ударника), общее поднятие трудлисциплины и усиление контроля по различным точкам рабочего процесса отделочного цеха дали определенные результаты, ощутимые уже и в настоящее время. Правда, улучшение еще не настолько велико, чтобы иметь возможность говорить о достигнутых успехах, но оно показывает правильность взятых установок. Принятая система работы должна быть углублена и прочно внедрена в повседневную жизнь цеха.

ВЛАДИМИРОВ

„Сказка о царе Дурандае“

РИСУНОК В ДВИЖЕНИИ

Сама природа мультипликации заставляет думать прежде всего о сказке.

Рисунок, приведенный в движение на экране, изображает действительность в самых свободных приемах фантазии. Здесь все условно, все образно и иронично. Все, как в сказке, переносит нас в мир новых реальностей, невероятных и в то же время неотразимо убедительных. Фантазия художников-мультипликаторов может создавать новые современные сказки с идеями, мечтами и образами всецело наших дней. Или черпать образы и идеи из прежних народных фантазий и сказок, освещая их по-своему. Поэтическим оживленным рисункам свойственен прежде всего юмор. Едва ли бывает на экране что-либо более веселое и смешное. Но им совсем не чужда и лиричность и трагедийность.

Мне думается, что наиболее плодотворный путь в сказочном творчестве — это создание новых современных сказок о нашей жизни.

В работе фабрики художественной мультипликации Московского кинокомбината есть сказка-новелла **«Веселая Москва» А. Филимонова,** в постановке **Ольги Ходатаевой,** научно-фантастические сказки **«Растите большими»** и **«Редкий экземпляр» А. Грибова,** приключенческие детские сказки **Бела Балаша** в форме задуманного им цикла **«Приключения пионера Васи и Дружка»**, сказка об Эпроне **«На дне» Болотина,** сказка-анекдот **«Радиомедведь» Виталия Зака.**

Но было бы обкрадыванием самих себя, если бы мы отказались от использования всей сокровищницы фольклора и классической сказки, например, в обработке А. Пушкина!.

Само собой разумеется, что жанр сказки не замыкает в себе всего, что может делать художественная мультипликация. Художникам-графикам и кукольникам надо работать и над созданием сатирического памфлета, и над комической бытовой сатирой и над фильмой-песней и над многим другим. Но надо и раз уже навсегда покончить со скопецким угрюмым непониманием огромных и разнообразных возможностей, которые дает нам форма сказки.

В своей сказке о царе Дурандае, о прекрасной царице Тетехе, о кузнеце Силе и слепой девице Талани **А. Курс** почерпнул многое из нашего северного русского фольклора, из сказок Пинежья и других краев, но он не пошел по пути рабского переписывания, а сложил новый драматический сюжет. Это не комическая, а драматическая сказка. В ней очень сильны глубокие лирические мотивы. Комический прием подчинен задачам сатиры.

В сказке сталкиваются два мира. Царство царей и королев с их слугами и живущие в неволе в том же царстве могучие силы народа: кузнец Сила и нежная рукодельница слепая Талань. Первый мир существует паразитически за счет второго. И там и здесь есть свое представление о доблести, о силе, о любви, о веселье, но они различны. У них разное содержание. Паразитические царства, царь Дурандай и царица Тетеха (правильнее было бы назвать ее королевой) с их ваньками-мамками, генералами и прочей челядью уродливы, дряхлы, бессильны, злобны. Там за внешним показным великолепием раскрывается ничтожество, пустота, гниль. И единственная мощь, мужество, красота, соками которых питается этот царский мир, принадлежит трудовому народу — кузнецу Силе и рукодельнице Талани, угнетенным, обездоленным, обиженным.

Оба мира разделены на два государства. Российское с царем Дурандаем и подневольным кузнецом Силой и фантастическую «неметчину» с царицей Тетехой, которая при помощи злобных помощников—ведьмы и дракона держит под землей слепую Талань, вышивающую там ковер-самолет. Слезы Талани падают бисером. Но ей приказано плакать чистым жемчугом, и она плачет жемчугом, собираемым в хранилище Тетехи.

Оба царства соединяются. Но «наверху» и «внизу» они соединяются по-своему. Между Дурандаем и Тетехой развертывается комедия срамного брака, фарс женитьбы и анекдотическая история завоевания царств попеременно друг у друга, с взаимным унижением. А между кузнецом Силой и нежной красавицей Таланью возникает героическая и счастливая любовь. Кузнец освобождает Талань и уничтожает злобные силы обоих царств. Радость, веселье и новая музыка, новые песни расцветают у Силы и Талани и под эту музыку окончательно гибнут Тетеха и Дурандай.

В драматическом сюжете этой сказки найдено поэтическое образное выражение революционных мотивов народного сказочного творчества. Отсюда ее образное богатство, ее лирика и ирония, ее сатирическое и героическое содержание и юмор. А. Курс сумел рассказать сказку для графической фильмы с действенным внутренним движением. Его сценарий построен на сложной системе зрительных и отчасти звуковых образов. Слово сведено до минимума. Художественная форма найдена с большим чувством стиля.

В развитии творческих путей советской художественной графической фильмы сценарий «Царя Дурандая» является одной из наиболее интересных и талантливых работ за долгое время.

В постановке режиссеров-художников **И. Вано, В. Брумберг и З. Брумберг** сказка не имеет цельной художественной формы. Ее исполнение на экране внутренне противоречиво и эклектично.

Царь Дурандай сделан невыразительно. В его образе не вскрыты алчность, злобность, цепкая сила сопротивления. Он изображен такой ничтожной блохой, пиголицей, таким пустым ничтожеством, что вся его история становится уж слишком дурашливой и добродушно шутливой. Он не вреден и не опасен. Он только немного смешон и даже жалок. Вместо сатиры на царя и на царизм получилась довольно безобидная и малоосмысленная шутка. Это самый слабый образ в фильме. Ни с чем не вяжется и его девичий голос и речь с невыразительными выкриками.

Царица Тетеха выведена дебелой бабой непонятного происхождения. В ней очень мало черт заграничной королевы. Она больше напоминает купчиху, притом с бытовыми, чуть ли не замоскворецкими чертами характера, внешности и мимики. В этом образе сатирическая идея неожиданно смещена. Это персонаж из другой комедии, из другого жанра.

Фантастическая «неметчина» недостаточно отчетливо определена и отделена от дурандаева царства (кстати, это можно было бы сделать лучше, чем сейчас, даже в надписях). Вызывают недоумение карточные домики тетехиного царства с их непонятными жильцами. Между прочим, необ'яснимо, почему башенка с балконом Тетехи то и дело крутится. Она крутится даже и тогда, когда это просто противоречит, мешает смыслу действия...

В изображении царств художники утеряли сатирическую направленность сценария. Отдельные сатирические штрихи (ворона, обращающаяся в корону, полено, подпирающее трон, лапти на одной ноге и сапоги на другой ноге у солдат, жратва на царском свадебном пиру и т. д.) тонут среди рисунков, в которых внешнее стилизаторство и нарочитость движения не имеют конкретного сатирического смысла.

Сильнее всего слабость сатирического осмысления царизма выразилась в заключительном плясе и гибели царства под музыку Силы. Этот пляс беден выдумкой и совсем не раскрывает трагикомического конца царя, генералов и их окружения.

Эклектичность формы картины обнаруживается и в работе с композитором.

Музыка **А. Александрова,** сама по себе культурная и содержательная, тяготеет к опере. Ей недостает остроты, легкости, юмора, необходимых для этой фильмы. Его музыка по-настоящему уместна только в лирических и героических моментах фильмы.

Лирика и героика — лучшее, что есть в фильме.

Тут у художников ряд художественных достижений.

Лирический образ Талани, бегство от ведьмы, эпизод с живой водой, от которой прозрела и впервые улыбнулась Талань, сделаны выдержанно и тонко и воспроизводят традиции старинных образов русской сказки в фольклоре и классической живописи.

Но самым большим достижением является созданный художниками образ кузнеца Силы. От начала до финала фильмы этот образ раскрывается и развивается как единство физической мощи с духовной. Это звучит парадоксально для некоторых близоруких теоретиков мультипликации, но положительный образ добродушного Силы-богатыря живет почти полной живою жизнью чувств. Это целый характер, притом очень привлекательный и мягкий.

Лучшие моменты фильмы — это Сила с мечом в руках и Сила, танцующий с прозревшей Таланью.

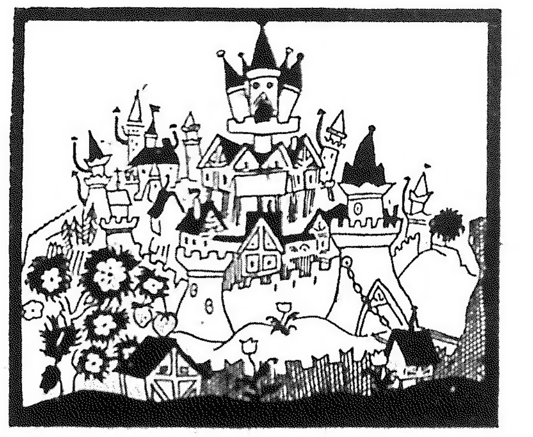
Превосходны и близко связанные с Силой образы государевой кузницы и богатырского коня (особенно выход коня, сделанный художником **Амальриком).**

У кузнеца Силы и отчасти у Талани найден выразительный характерный жест, игровой конкретный жест, которого нехватает другим персонажам фильмы.

При сопоставлении удач с неудачами фильмы особенно остро встают вопросы о творческом методе **И. Вано, В. Брумберг и З. Брумберг.** Эти мастера-художники, владеющие высокой техникой рисунка и графического движения, очевидно стоят сейчас перед кризисом иллюстративного и стилизаторского эстетского принципа. Вместе с требованиями к новой драматургии для рисованной фильмы они неизбежно должны поставить перед собой и новые задачи —более глубокого идейного подхода к действительности и к ее отображению.

ХРИСАНФ ХЕРСОНСКИЙ

ХОЛОСТОЙ ВЫСТРЕЛ



Кадр из мультипликационной фильмы «Сказка о царе Дурандае»

Каждую новую работу мультмастерской Межрабпомфильм ждешь с интересом, так как заранее знаешь, что в работе найдешь новые доказательства того, что коллектив художников Межрабпома — крепкий коллектив, имеющий в составе своем одаренных рисовальщиков, филигранно отделывающих свои произведения. Мы не ошиблись и в данном случае.

Несомненно, мы имеем дело с новым достижением коллектива.

Тщательная работа, огромное количество труда — и все же вы встречаете эту работу с чувством некоторого недоумения.

Что случилось с фильмой? Что обратило колоссальный труд лучшего коллектива Союза в холостой выстрел?

Прежде всего, порочность самого метода работы.

Никогда, нигде и никто в театре не додумался бы до такого положения, чтобы взять пьесу и иллюстрировать ее движениями актеров, буквально повторяющих то, что написано в тексте и в ремарках.

Мы знаем только один вид подобного спектакля: это была постановка театра «Кривое зеркало». В этой постановке суфлер громко на весь зрительный зал читал текст вещи, и актеры буквально повторяли в движении все то, что читал суфлер. Приведу два примера такого представления:

Суфлер (читает текст). «Он смерил противника взглядом с головы до ног».

Актер, не отрывая глаз от «противника», достает складной аршин и меряет.

Суфлер (читает). «И тяжелый камень свалился у него с сердца».

Актер бодро распрямляется, а кирпич падает с его груди на пол — и т. д. и т. п.

Было ли это спектаклем в нашем обычном понимании? Конечно, да. Но это был спектакль особой направленности.

Если бы мы попробовали ставить пьесу подобным порядком, мы получили бы что-то новое, но отнюдь не то, что мы понимаем обычно под словом «театральный спектакль».

Наши же художники во всех мультипликационных картинах идут именно этим порочным путем. Им трудно расстаться с привычным кругом восприятий, и, привыкнув, видеть рисунок, как иллюстрацию в книге, они в силу инерции продолжают иллюстрировать, но уже не книгу, а сценарий, не замечая того, что их сценарий является определенного вида драматургическим произведением, служащим основой для определенного рода кинозрелища. Именно это и случилось с т. **Вано,** режиссером картины, который не преодолел в работе своей группы иллюстративности. Не преодолев же, воспользовался порочным методом и сделал вместо киномультипликационной фильмы «Сказка о царе Дурандае» иллюстрацию к киносказке сценариста т. **Курса.**

В результате, фильмы нет, а есть совокупность рисунков, заснятых на кинопленку, порою прекрасных, порою посредственных, подчас разностильных, нередко более или менее острых.

Правда, рисунки движутся и этим они отличаются от обычной книжной иллюстрации. Художники обнаружили знание стиля сказки, проявили колоссальное количество внимания работе. Но, говоря словами режиссера той же фильмы Вано, нельзя считать всякую движущуюся рисованную фигурку на экране художественной мультипликационной картиной.

Мы берем на себя смелость утверждать, что показанная вчера работа прежде всего не является игровой мультипликационной фильмой.

Во вступительном слове перед показом картины т. Вано, обращаясь к писателям, призывал их: «помочь коллективу художников-мультипликаторов выйти из тупика». Тов. Вано казалось, что достаточно вместо сказки взять сценарий, написанный на какую-либо злободневную, актуальную тему, написанный маститым мастером, и выход будет найден. Но смена тематики еще не решает вопроса, ибо со злободневным и актуальным сценарием случится то же, что со сценарием «О царе Дурандае», если этот новый сценарий не будет превращен в кинопроизведение, в кинозрелище, а будет только отиллюстрирован хорошими или плохими рисунками. Выход из тупика будет реально найден, если в корне откажутся от своего порочного метода иллюстрирования.

Вторым существенным недостатком картины является любование художников самим рисунком и его композицией. Порою остается впечатление, что для художников, делавших картину, рисунок и его композиция являются самоцелью. Это обстоятельство подчеркивается бесконечным повторением одного и того же кадра, что растягивает фильму, а сами рисунки непольно приедаются и утомляют. Прием многократного повторения одного и того же движения является очень характерным не только для т. Вано, но и для всего коллектива Межрабпома в целом. Этот ошибочный на наш взгляд метод повредил в свое время фильме «Блэк энд уайт», «Сказке про белого бычка» так же, как и рецензируемой фильме.

Прием повторения отчасти вскрывает и подтверждает один из главнейших недостатков, а именно — отсутствие культуры специфической актерской игры и культуры жеста у художников-мультипликаторов.

Создание художественного мультипликационного произведения возможно лишь при превращении художника-рисовальщика в художника-актера. Иного пути нет.

Либо иллюстрация сценария, либо игра по сценарию.

Не будет преувеличением сказать, что на сегодня в СССР нам неизвестен ни один художник, который бы, работая над рисованными фигурками, умел заставить их актерски играть. В результате отсутствия этой категории художников мы в сущности не имеем ни одной подлинно художественной игровой мультипликационной фильмы. Это не значит, что в СССР таких художников не может быть. Они будут, но не раньше, чем сами художники поймут эту простую и необходимую для них истину. Пока они не поймут, что без актера нет и не может быть спектакля, или игрового художественного кино, — они будут топтаться на одном и том же месте.

В тупике художник будет находиться до тех пор, пока не поймет сущности, основного смысла дела, которое он делает.

Возвращаясь к «Сказке о царе Дурандае», мы принуждены указать на то, что режиссура, увлекаясь фигурами повторения и любованием рисунком, нарушает общий ритм построения картины. Отсюда, как следствие, конфликт между музыкальным и зрительным образом. В картине между ними не только нет неразрывной связи, нет взаимодополнения, но сплошь и рядом они мешают друг другу, заставляя мучительно ждать конца того или иного безнадежно ритмически разошедшегося куска.

Картина смело могла бы быть немой при условии очень небольшого дополнения немых надписей к тому количеству, которое уже в картине имеется.

Музыка в картине утомительна, недостаточно разнообразна в своем звучании. Отсутствием же в картине внутреннего ритма можно об'яснить малое количество синхронных мест.

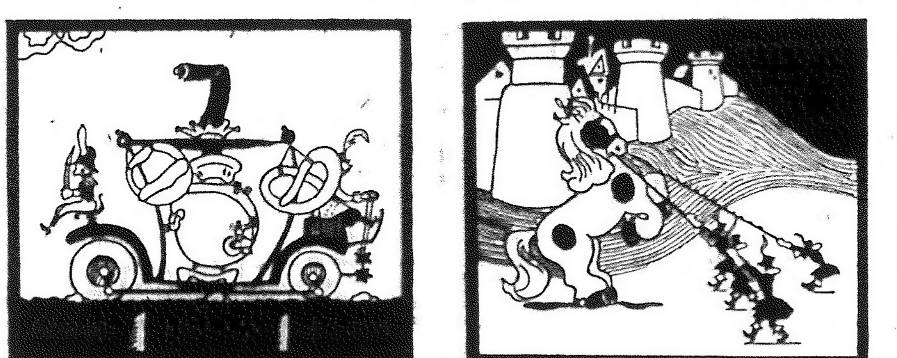
Однако указанные недочеты с лихвой перекрываются огромной любовью коллектива к делу, огромной культурой, что мы редко можем найти в других коллективах.

Что же эта фильма: поражение или победа? И то, и другое. Это — поражение, так как нет правильного понимания того, что коллектив делает. Это — победа труда, труда вдумчивого и любовного, перед которым преклоняешься, которому все должны учиться.

Это является порукой тому, что «детские болезни» иллюстративности будут изжиты, что коллектив овладеет актерским мастерством, т. е. культурой игры и жеста.

В. СМИРНОВ

Статьи тт. Херсонского и Смирнова помещены в порядке обсуждения.



Кадры из мультипликационной фильмы «Сказка о царе Дурандае»

„ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД“ *

Борьба за «крепкий сюжет» — это прежде всего борьба за создание внутренне обусловленного развивающегося действия.

Только при таких условиях зритель будет верить художнику, вместе с ним будет следить за поступками героев, волноваться за их судьбу.

С этой точки зрения картина режиссера **Чиаурели** заслуживает серьезной критики.

Рассказывая о борьбе пролетариата Грузии с царизмом и меньшевизмом, режиссеру не удалось создать цельного, законченного драматургического произведения.

Как правило, события движутся в том или ином направлении не потому, что этого требует необходимость, заложенная в самом материале фильмы, в характере ее героев. Автор знает, что в такое-то время в стране происходит то-то и то-то...

Эпизод, когда солдаты бросают фронт, ничем не подготовлен предварительно, никак не вырастает из действия, дан, как иллюстрация определенного тезиса об империалистической войне — и только.

Точно так же извне возникает офицер, убивающий работающего на помещичьей земле крестьянина, появляется лозунговая реплика о том, что земля принадлежит тому, кто на ней работает, затем раз'ясняющая надпись «так восстала деревня» и кадры раз'яренных, вооруженных ружьями и вилами крестьян.

Отсутствие единого, закономерно развивающегося действия, отсутствие сколько-нибудь сюжетно организованного показа событий толкнуло режиссера на применение давно отброшенного, по существу не художественного, умозрительного и мало действенного приема параллельного сопоставления различных явлений «параллельного монтажа» (например: с одной стороны—банкет, танцы, с другой — расстрел, митинги).

Стремясь ближе подойти к действительности, стараясь не упустить ни одного значительного исторического события, режиссер показал только отдельные, внешние черты ее.

Люди и события.

Найти художественно правдивый показ взаимоотношений героя и массы, особенно в драматургическом произведении, — одна из сложных задач. Бывает так, что либо события движутся самостийно, поглощая в себе личности, делая человека, действующего героя, только пассивным выразителем тех или иных общих настроений. Тогда активный творец и участник этих событий пропадает, становится еле видимой схемой.

Либо, наоборот, все делают личности, и тогда появляется упрощение в показе больших общественных явлений, да и герой получается ходульным, выдуманным, ему никто не верит. В данном случае, поскольку в фильме каждый эпизод рождается и умирает самостоятельно, вполне естественно, не могут быть созданы и ясны четкие линии движения отдельных образов.

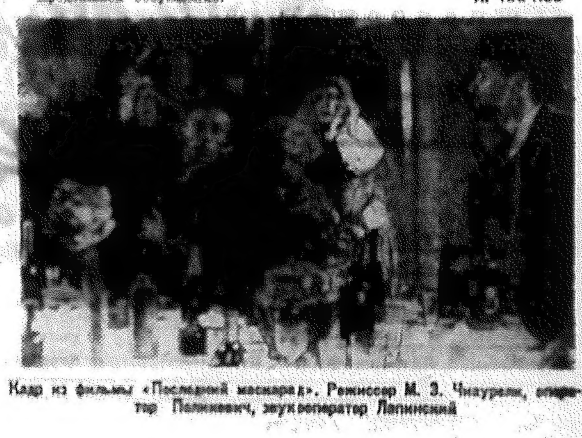
В разное время, в зависимости от «исторической ситуации», и констатируется необходимое изменение в поведении людей — эсер то угощает массу сладкими речами, то уговаривает солдат воевать до победного конца, то надевает фрак и шефствует в об'ятиях буржуазии, — словом, ведет себя, как и полагается классическому эсеру. Такие же классические действия совершают и «положительные» персонажи: Мито сначала горячится и совершает неосторожности, затем проходит суровую школу классовой борьбы на фронте, братается с немцами, покидает окопы и у себя дома становится во главе восстания.

Здесь плохо не то, что соблюдена традиционная схема, а то, что эти типичные проявления сознания утверждаются не в ходе развития определенных драматургических коллизий, не возникают как нечто новое в самом повествовании, а приносятся автором, как необходимая дань его пониманию классовой борьбы.

Поэтому люди и события слились в одну массу, поэтому так слабо запоминаются отдельные действующие лица, поэтому так мало волнует нас их судьба.

А. КАРПОВ

* Продолжаем обсуждение.



Кадр из фильмы «Последний маскарад». Режиссер М. Э. Чиаурели, оператор Поликевич, звукооператор Лапинский

„Летчики“

Сценарий т. А. Филимонова «Летчики» оставляет двойственное впечатление. По всему видно, что автор безукоризненно знает секреты и приемы фильмового показа. В работе его нет ничего дилетантского. Все задумано и подано с расчетом на максимальное завоевание внимания зрителя.

Задача сценариста как будто бы разрешена вполне удовлетворительно. Все гладко сделано и округлено, но этим прикрывается основной недостаток сценария, его скрытый «костный туберкулез».

Чем собственно заинтересовывает эта фильма? Очевидно, в первую очередь, своей темой. Название «Летчики», и то, что действие происходит в наши дни на одной из летных авиабаз великого Северного пути,— уже одно это способно захватить воображение нашего зрителя.

Тема насущная. Мы вправе были ждать от сценариста, задумавшего создать фильму на такую тему, самого бережного и серьезного отношения к работе.

Мы вправе требовать от сценария и соответствующего сюжета, т. е. разворота живого действия, показа работы наших летчиков в связи с каким-нибудь серьезным делом, как и показа самого дела. Такая фильма выполнила бы большую общественную, культурную и творческую задачу.

У т. Филимонова же этого целиком не получается. Он механически перенес на далекую авиабазу в готовом виде интригу, которая однако мало чем связана с конкретными условиями жизни и быта советских летчиков.

В сценарии допущено смешение жанров. В развитии драматического конфликта между американским летчиком Кертиссом и нашим советским летчиком Карташевым допускаются элементы детектива, поддельные записочки, оговоры и тайные заговоры (Ильенков и Балаева).

Драматический конфликт построен на столкновении между нашим «хорошим» Карташевым и их (американцем) «плохим» Кертиссом.

Это наивно. О Кертиссе в первой сцене говорится, что он герой. Нельзя же «подковырнуть» врага тем, что он случайно потерпел аварию. Аварию может потерпеть и любой, хороший, замечательный советский летчик.

«Хороший» Карташев дан однотонно. Он невозмутим. Он все может. «Ленивая мощь переливалась в его большом теле». А между тем в живой жизни человек и волнуется и переживает. Не «ленивой мощью», а волей и преданностью делу побеждает он свое волнение и делает свое нужное дело.

Есть в сценарии приключенческие элементы, играющие главную роль в развитии действия. Сами действия не идут от одного драматического узла, не толкают все последующие акты героев к тем или иным переживаниям и взаимоотношениям. Один эпизод связывается с другим не во взаимной борьбе героев, а случайными путями, извне. Чукча, например, вводится именно для того, чтобы толкнуть вперед действие, которое начинает выдыхаться. Приезд американца Джонсона использован больше описательно, чем драматически. Вообще темпы развития замедленные. Сценарий построен на чеховски-гамсуновских паузах, но без внутренней экспрессии и обволакивающего чувства, хотя эти паузы и сопровождаются минорной музыкой («Концертино» Ределя и пр.).

Характеры Мери Смит, Ильенкова, Балаевой недостаточно индивидуализированы.

Не использован как следует бытовой колорит, который бы наполнил сценарий свежестью красок. Действие взято не из самой жизненной обстановки авиабазы, а привлечено извне. И потому получается экзотика. Действия развиваются на высотах. Между тем, даже простое привлечение материала из жизни и деятельности северных летных баз создало бы реальную почву, приземлило бы вещь, сделало бы ее близкой и понятной.

Автор имеет свой замысел, но вгоняет его в ситуации и положения, какие принято считать эффектными. В них — внешняя красивость, но они не отражают людей и самого главного замысла.

Как люди, так и замысел начинают незаметно ускользать от автора, и получается нечто совершенно неожиданное и досадное.

В чем гвоздь филимоновского сценария, его интригующий мотив и замысел? В чем тот секрет, который оказывается рассекреченным прежде, чем вы успеваете узнать людей, вжиться в их мир, привязаться к ним и призадуматься над их судьбами.

Вот иллюстрация. Для усложнения интриги вводится мотив измены.

Полярный летчик Карташев, преданный своей стране, по всем видимостям, готовит измену. Трудно не настороживаться. Зритель никогда не поверит здесь ни эффекту, ни трюку, ни одной надуманной условности. Кто же этот человек Карташев? Способен ли он к этому в действительности? Мыслимы ли у нас такие люди?

Кому же непонятно, какие чувства и мысли зароятся у зрителя? Удовлетворится ли он игрой и забавой вокруг такой темы? А между тем это так.

Мотив введен как трюк. Пресловутая «специфика» сбила Филимонова и отвела его от замысла и темы. Если измена невозможна, — путь один. Если она мнимая, — путь другой. И в том и другом случае должно нам открыться что-то новое, непознанное.

Автор для усиления ситуации вводит еще трех американских персонажа. Но в чем сила и слабость людей, стоящих на разных социальных и моральных позициях, — неизвестно.

Филимонов увлекается мнимой спецификой, усложняет запутанные положения, чтобы оттянуть их разгадку. Ему кажется, что он засекречивает силу Карташева и влюбленной в него Балаевой. По сути же он рассекречивает свои ходы, понижает интерес к людям, уводит от того, чего зритель больше всего ждет: от ответа — возможна или невозможна измена?

Оказывается, что Карташев всего на всего только влюблен в американскую рекордсменку, что все это наводит на ложный след его товарищей по работе, все это плод ревнивого воображения неравнодушной к нему Балаевой. Зритель введен в заблуждение рискованными средствами.

Внимание его сломлено. Мотив измены подменяется обыденным мотивом любви, взаимоотношений Карташева с Балаевой, с американкой и американцами.

В американцах есть еще какие-то оттенки жизни, какой-то отголосок своей страны, даже элементы мещурного комизма. Карташев же неразработан ни в комическом, ни в трагическом плане. Он и без психологии и без социологии. Его поведение заверено, а не зарисовано, как заверены и все остальные фигуры: развиста Балаевой, двух американцев.

И происходит это потому, что Филимонов поддался гипнозу ложно понятой специфики кино. Он сам себе как художник не ответил на кардинальные вопросы своего сценария. И вынужден был обыграть их вместо того, чтобы только поставить, либо разрешить их так, как подсказывает самый замечательный, самый ответственный материал — люди нашей авиации, концентрирующие в себе выпукло все то, что честно носит имя и звание советское.

Д. ВОЛКОВ

«ФАБРИЧНЫЕ-ЗАВОДСКИЕ»

Пришла уже пора показать во весь рост новые сложившиеся социалистические чувства советской молодежи, показать не только борьбу со старым миром, но и прямые результаты побед. Давно уже хочется советскому читателю, зрителю увидеть образ молодого советского парня, борющегося со всяческими уклонами и опасностями, хочется рассмотреть в нем его положительные качества: его самоотверженность, отвагу, дружбу, нежность.

С особенной силой назрела эта жажда в кинематографии, где использование молодежной тематики куда беднее, чем в литературе. Здесь по-настоящему остался в памяти, пожалуй, один лишь «Парижский сапожник» Эрмлера.

Вот почему каждое свежее дуновение здесь особенно радостно.

Вот почему радует сценарий «Фабричные-заводские», написанный писательницей Р. Васильевой, совместно с режиссером Ленинградского кинокомбината Л. Арнштам.

«Фабричные-заводские» — история тридцатилетних. Вернее, здесь лирические зарисовки образов рабочей интеллигенции наших дней. Это они, молодые строители, инженеры, соединяющие далекие моря, взрывающие недра советской земли, — они ютились по углах, дети забитой матери, молившейся непонятному богу: «Господи, не выгоняй маму с завода». Они «деловито» плакали, тоскуя по арестованной матери-забастовщице: «Как же теперь за угол весемь копеек платить».

Они — три девочки и один мальчик — вдосталь хлебали обиды, побои, нужду и были при этом настоящими детьми. Они жадно хотели сказок, песен, игр. Они создавали их сами со страшной явью окуровской России; песни, которые, затаив дыхание, слушает трактир, песни о рабочих — борцах за волю, игры — мечтания о недостижимой колбасе и халве.

Это как раз те комсомольцы и комсомолки, которые шли в гражданскую войну решать мировые проблемы и свою собственную судьбу. Они перевязывали раненых в боях с Юденичем, умирали, любили, голодали и мечтали о победе.

«Фабричные-заводские» — романтическая биография, выразительная история корней, роста и полнокровной цветущей молодости трех комсомолок и одного комсомольца.

История эта развернута не последовательно по этапам, а дана узловыми пунктами. Поэтому сценарий — не описательная хроника, а связанная в стройный сюжет типическая картина. Поэтому сценарию свойственна подлинная правдивость и крайняя выразительность. Хор ребят в трактире — одна из лучших сцен в «Фабричных-заводских». Ее сила и свежесть замечательна в особенности на фоне традиции, связанной в старой русской литературе с образом певца «из народа». От тургеневских «певцов» до последних эпигонов либерального народничества тянется эта традиция слезливого сюсюкания о бедном, кротком и мудром народе, изливающем свое вековое горе в «трогательной» песне.

Сценарий написан с большим лирическим под'емом. Лиризм, взволнованное повествование о судьбе молодых героев, развернул и жанровые возможности этого произведения. Построенный на реальных фактах, продуманных и обобщенных, сценарий при этом изобилует эпизодами, на первый взгляд несколько условными. Условна, конечно, сказка, рассказанная стариком Силычем новому поколению малышей, сказка о двенадцати месяцах, посланных солнцем на землю, из которых последний, об Октябре, переделывает землю.

Условно в смысле нарушения времени и пространства перескакивание от плана строительства Великого полярно-каспийского пути к его осуществлению, от разлуки героев к свиданию.

Но это такие условности, которые обогащают именно реалистическое содержание этого произведения, дают ему перспективу, ибо они подхватывают и гиперболизируют мечтания, не только заложенные в действительности, но уже намеченные к жизни практически.

Вот почему все эпизоды такого типа обладают в сценарии очарованием подлинного поэтического чувства.

Сценарий ощущается, как настоящее литературное произведение, написанное чистым выразительным языком. **На его опыте еще раз практически ощущается плодотворность творческого сближения литературы и кино.**

РАИСА МЕССЕР

СЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО, ТЕМЫ

Московская фабрика приобрела в свое время славу фабрики простойной: по окончании очередной постановки режиссеры простаивали месяцами, а то и годами. Так было, например, и весной этого года в I ХПО Московского комбината, когда кроме «Пышки» и «Цепависти» не только не было картин, находящихся в производстве, но не предвиделось и реальных сценариев.

Поэтому-то комбинат поставил перед I ХПО сложную и ответственную задачу: в кратчайший срок обеспечить загрузку всех режиссеров в соответствии с планом 1934 года и подготовить сценарии для 1935 года с таким расчетом, чтобы режиссер, вступающий в производство, уже имел сценарий или по крайней мере либретто для своей следующей очередной постановки. Отметим, что все запланированные режиссеры теперь заняты в производстве, за исключением Рошаля, который был командирован в Венецию.

Как же обеспечены сценариями своих следующих постановок режиссеры, которые лишь за последние 2—4 месяца вступили в производство и картины которых выйдут на протяжении 1935 года?

Для ясности напомним состав режиссеров I ХПО: Пырьев, Рошаль, Дзиган, Михаил Ромм, Преображенская и Правов, Э. Шуб, Литвинов, Соловьев (запланирован условно), Лукашевич (утверждена самостоятельным режиссером с сентября 1934 г.), Симонов (утвержден к работе с весны 1935 года) и трое режиссеров, работающих на короткометражном жанре: М. Степанов, Ай-Артьян и Васильчиков. На этих режиссеров фабрика имеет в своем портфеле **двенадцать** законченных сценариев, часть из которых может быть прямо пущена в режиссерскую разработку без поправок, пять расширенных либретто, по своему характеру близких к литературному сценарию. Сценарии следующие:

«Дорога Сафронова» — музыкальная комедия на совхозном материале, показывающая радостную советскую молодежь, участвующую в социалистической перестройке деревни.

«Краснознаменцы» Скрипицина — драматическое произведение, рисующее руководящую роль партии в разгроме Красной армией деникинщины.

«Анна» Виноградской — сценарий, на современном советском материале, тепло принятый нашей общественностью.

«Поколение победителей» — театрального драматурга Серафимы Рошаль и В. Строевой, рисующий героическую борьбу большевистской партии в подполье в 1898—1911 гг.

«Баталов» Левина и Ялунера — сценарий, рисующий образы большевиков и комсомольской молодежи, овладевающей стратосферой.

«Мастерство настоящих удач» и **«Песня»** Леонида Улина — новеллы о Дальнем Востоке.

«Тайга» Устюгова и Карпова — о природных богатствах Сибири, о героических советских исследователях и завоевателях тайги.

«Мертвые души» М. А. Булгакова по Гоголю.

«Прыжок через полюс» Р. Вольфа, Иватера и Сухаребского — сценарий художественной научно-фантастической фильмы о завоевании Арктики (сценарий нуждается в доработке).

«Люди 11 легиона» Г. Рошала и Шаховского — героическое произведение на материале Парижской коммуны.

«Рикки—Тикки—Тави» — по Киплингу (детский).

«Смерть Тарелкина» — по Сухово-Кобылину (сценарий **Дзигана**).

Расширенные либретто:

1) **«Обыкновенный человек»** Габриловича и Штейнберга — сценарий о советских юношах и девушках, героических участниках социалистического строительства (на материале метрополитена).

2) **«Поединок»** Шухова — по одноименному роману на материале совхозного строительства.

3) **«Родимое пятно»** Каплера — сценарий, являющийся продолжением линии «Двух товарищей» того же автора, о большевике — созидателе, работнике, герое нашей эпохи.

4) **«Камо»** О. Форш и Шкловского.

5) **«Авантюра проф. Крейна»** Вершинина и Лукацкого — приключенческий сценарий экспедиционной фильмы.

Кроме этого фабрика располагает пятью сценариями короткометражных комических: «В парке», «Побитый рекорд», «Два инженера», «Доброго утра», «Милиционер».

Ведут над сценариями работу следующие авторы:

Адуев и Вершинин — по одноименной оперетте Адуева «Как ее зовут» для режиссера Симонова.

Авдеенко — по одноименному роману «Столица».

Семенов — о героическом походе челюскинцев.

Погодин — о советской молодежи.

Н. Богданов — по своей одноименной пьесе «Сад» и др.

Нужно сказать, что создание такого сценарного портфеля оказалось возможным лишь при самой активной помощи режиссеров (в первую очередь **Пырьева, М. Степанова, Рошаля, Симонова, Дзигана** и др.) и добросовестном отношении самих сценаристов к своей работе (**Виноградская, Сафронов, Булгаков, Габрилович** и мн. др.). В этой связи нельзя не упомянуть об отдельных фактах безответственного отношения некоторых писателей к писанию сценариев (**Жаров, бр. Тур**).

Достигнутые успехи в организации темплана 1935 г. по I ХПО требуют от нас не успокоения, а серьезной и вдумчивой работы по анализу имеющихся сценариев и по дальнейшему укреплению связи фабрики с авторами. Это будет лучшим отчетом декабрьскому темсовещанию. Темплан 1935 года должен обеспечить новый, большой под'ем кинематографии.

И. ВАЙСФЕЛЬД

СОХРАНИТЬ ВАЛЮТУ

Примерно полгода назад в Москву из Парижа прибыл представитель фирмы Эклер и продемонстрировал у нас новый аппарат фирмы «Эклер Радио». Блестяще отделанный аппарат (первый заграничный звуковой аппарат, попавший в Союз) произвел большое впечатление на наших производственников, и аппарат был приобретен.

Аппарат передали для производства на Ленинградскую кинофабрику. Но он больше простаивал, чем работал по разным техническим причинам, ибо аппарат еще не опробовали и не изучили как следует его качеств. Однако зависть быстро пустила корни в сердцах наших производственников. И Инторгкино сделало заказ на второй аппарат.

При приемке этого второго аппарата в Париже мною были установлены весьма существенные недостатки, в том числе: 1) не меняющаяся щель обтюратора, 2) упрощенная грейферная система без контргрейфера, без пульсирующей рамки, без салазок и с односторонним грейфером, 3) трудный доступ к механической части аппарата, находящейся в герметически закрытой коробке, наполненной маслом, что делает аппарат неработоспособным уже при 5—8 градусах мороза, 4) упрощенная система ременной передачи на фрикционы, 5) отсутствие возможности наплывов и обратного хода, 6) наблюдение за кадром и наводка на фокус только через призму и целый ряд других недочетов.

В звуковой части, согласно заключении Ленинградской фабрики, также требуются большие изменения, иначе невозможно записывать звук на советской пленке, и Ленинградская фабрика заявляет: «Аппарат хорош, но нужно поставить в звуковой его части другую систему звукозаписи».

Отличная рекомендация для аппарата, стоящего 16 тыс. рублей. Аппарат в Париже не был мною принят. Инженер-конструктор взялся переделать некоторые отмеченные дефекты, но основное — грейферную систему — переделать невозможно.

Кажется, достаточно оснований, чтобы аппарат не брать, тем более, что за эту сумму можно приобрести два лучших заграничных аппарата, однако... этот аппарат все же нам навязывают почему-то.

Кто отвечает и кто совершает это безрассудство?

Попробуйте найти виновных. Пока это удастся, второй аппарат будет здесь. Между тем и Союзтехфильм вопит: «Давайте нам тоже такой аппарат». Неужели и третий аппарат будет приобретен?

Б. ЦЕЙТЛИН.

В ГУКФ

★ На основании постановления СНК СССР от 8 сентября ГУКФ приступил к ликвидации деятельности Союзэкрана, причем ликвидкому предложено закончить всю работу к 15 октября. Все кинотеатры Союзэкрана как эксплоатируемые, так и строящиеся передаются в зависимости от места их нахождения республиканским, краевым (областным) трестам. Только «Ударник» в Москве и «Титан» в Ленинграде переданы Московскому и Ленинградскому кинокомбинатам.

★ В своей работе, за первое полугодие НИКФИ допустил перерасход по административно-хозяйственным расходам на **17,8** тыс. руб., или **16** проц. утвержденной сметы. ГУКФ обязал НИКФИ под личную ответственность директора т. **Лидина-Хжановского** путем экономии ликвидировать этот перерасход в течение IV квартала.

★ Для упорядочения учета и распределения руководящих работников трестов и предприятий, входящих в систему ГУКФ, утвержден и опубликован перечень номенклатурных должностей, которые утверждаются ГУКФ.

★ Управляющему трестом Союзкинохроника т. **Иосилевичу** разрешен полуторамесячный отпуск с 20 сентября с. г. Исполнение обязанностей управляющего трестом на указанный период возложено ГУКФ на т. **Бердакина.**

★ Директор Ленкинокомбината т. **Шнейдерман** освобожден от занимаемой должности, ввиду призыва на военную службу.

ГУКФ предложил т. **Шостаку М. С.** временно вступить на эту должность.

★ ГУКФ разрешил приступить к массовой печати вновь выпускаемой трестом Востокфильм картины «Песнь о счастье» в количестве **40 экземпляров.** Пуск фильмы на экран начнется с первой половины октября.

★ Согласно приказа ГУКФ каждый трест, комбинат и фабрика обязаны организовать систематический контроль за своевременным и точным выполнением договоров между хозорганизациями. В каждом случае (без исключения) поставка сырья и др. товаров низкого качества и несоответствующего ассортимента должны быть немедленно составлены акты для передачи в госарбитраж и т. д.

С'ЕМКИ „ГУЛЛИВЕРА" ЗАКАНЧИВАЮТСЯ

Работа над фантастической фильмой «Новый Гулливер» подходит к концу. Заканчивается последний сложный об'ект с'емки «Обед», параллельно доснимаются крупные планы и в вечернюю смену идет транспарантная с'емка. Вместе с этим приступили уже к озвучанию. К 1 октября в основном с'емка заканчивается, остается монтаж и озвучание, которое должно быть готово к 1 ноября, ибо 5 ноября необходимо сдать дирекции смонтированную и озвученную готовую фильму.

Группа работает интенсивно. Работа сложная. Впервые приходится работать с огромным количеством кукол. Число их доходит во всех основных об'ектах до 200 и свыше. («Парламент», «Гулливер на берегу», «Площадь столицы», «Обед» и др.). Вся эта работа требует большого напряжения, кропотливости, огромного внимания. Но работа из плана не выходит. Частичная задержка во времени произошла за счет дополнительных с'емок для Экспор[illegible].

«Новый Гулливер» — ударный коллектив. Все имеют индивидуальные соцобязательства. Большим организующим началом для интенсивной работы группы является сам режиссер **А. Л. Птушко.** Он чутко и диференцированно руководит каждым членом коллектива.

Парторг группы [illegible]
Профорг ЖА[illegible]ЕНОВ

НА ПРОИЗВОДСТВЕ

МОСКИНОКОМБИНАТ

★ На Московском кинокомбинате об'явлен производственный поход им. семнадцатой годовщины Октябрьской революции. Основная задача похода: 1) стопроцентное выполнение плана с'емочных работ; 2) перестройка работы технической фабрики для бесперебойного обслуживания групп; 3) ликвидация задела в копировальной фабрике. В поход включились все цехи комбината. 29 сентября состоится общекомбинатская конференция, посвященная производственному походу.

★ В конце августа на Украину было отослано 6 копий картины «Весенние дни». Недавно 3 из отосланных копий были Московским комбинатом получены обратно как забракованные. Специальная бригада проверила присланные копии и обнаружила следующие дефекты: часть звука запечатана. Есть малосветие, царапины. Чрезвычайно небрежна склейка: клей размазан по позитиву. Три присланных экземпляра «Весенних дней» грязны и признаны совершенно непригодными для демонстрации.

ФАБРИКА № 1

★ Удачно идут с'емочные работы и экспедиционной группе «Мы из Кронштадта» (реж. **Дзиган**).

Отснято 14 кадров об'екта «Первый поход». 29 сентября начинаются с'емки «Второго похода». Краснофлотские части, расположенные в г. Кронштадте, оказывают группе большую помощь. В Кронштадт вместе с группой выехал автор сценария писатель **Вс. Вишневский.**

★ **Г. Рошаль** и **Шаховский** закончили сценарий «Люди 11 легиона» (из времен Парижской коммуны). Ставить сценарий будет реж. Г. Рошаль.

★ Сценаристы **Устюгов** и **Карпов** закончили работу над немым сценарием «Тайга» для режиссера **Литвинова.**

★ Писатель **Улин** сдал две одночастных новеллы: «Мастерство настоящих людей» и «Песнь о счастливом времени». Новеллы написаны на материале Дальневосточного края для режиссера **Эсфири Шуб.**

ФАБРИКА № 2

★ Группа режиссера **Довженко** находится на станции Тигровой (ДВК). С'емки идут нормально. Уже отсняты об'екты «Зимовье» и «Расстрел Худякова».

★ Вернувшаяся из экспедиции группа «Окрыленные люди» ведет павильонные с'емки. Отснят уже об'ект «Ячейка». 23 сентября должны были приступить к с'емке другой готовой декорации «клуб». Однако группа, при заказе недостаточно серьезно продумала все детали декорации, и поэтому декорацию эту техническая фабрика сейчас вынуждена переделать, в результате у группы 2 простойных дня.

★ Заканчиваются с'емки фильмы «Частная жизнь Петра Виноградова», реж. **Мачерет.** Сейчас в павильоне снимают грандиозный об'ект «Парк культуры и отдыха». В середине октября — монтаж и озвучание.

★ Две группы: «Стажатели» реж. **Медведкина** и «Даже не однофамилец» реж. **Юрцева,** находящиеся в экспедиции, применяют совершенно новый вид работы. Параллельно со с'емками идет монтаж. «Стажатели» заканчивают с'емки в Одессе. «Даже не однофамилец» — в Баку. Небольшие павильонные дос'емки будут произведены там же на фабриках. Группы привезут в Москву готовые фильмы.

★ **Запущена** в производство одночастная звуковая комедийная фильма «Дуэль» по сценарию **А. Безыменского** из комсомольской жизни. Ставит фильму реж. **Шпиковский.**

СОЮЗКИНОХРОНИКА

★ Бригада кинопоезда Союзкинохроника, находящаяся на Пермской дороге, засняла 3 кинокартины: «Электрифицированная дорога Урала», «Командиры страны» и «Счастье». Киноочерк «Счастье» показывает жизнь лучшего смазчика Пермской дороги т. [illegible].

★ Работники Союзкинохроники совместно с экспедицией Краеведческого общества работают над короткометражной фильмой «Байкал». Будут засняты достопримечательности Байкала и его окрестностей, лов рыбы и работа Байкальской лимнологической станции.

УКРАИНФИЛЬМ

★ В 1935 году на Одесской и Киевской кинофабриках будет поставлен ряд детских фильм. Драматург **Н. Я. Шестаков** (автор пьесы «Мик») работает для Одесской фабрики над сценарием «Солнечный маскарад». Сценарий строится на материале зерносовхоза и пионерского лагеря.

★ Писатель **М. Югов** разработал расширенное либретто «Красный камень». Материал взят из жизни пионеров, действующих в экспедиции по поискам радия.

★ Киевская фабрика утвердила либретто «Школа» писательницы **А. Барто.** В этом кинопроизведении трактуется жизнь современной советской школы, одновременно А. Барто разрабатывает программу мультипликационных короткометражек для детей. Программа будет состоять из 4 одночастных фильм.

★ На Киевской кинофабрике намечается постановка об'емного музыкального мультипликата «Золотой петушок» по тексту **А. С. Пушкина** и партитуре **Римского-Корсакова.** Сценарий пишет писатель **Биль-Криницкий,** а музыкальную часть оформляет композитор **Толстяков.**

★ Писатель **Ю. Олеша** работает над сценарием «Прощальная улыбка», в котором трактует вопросы личного счастья в коммунистическом обществе. Сценарий предположено закончить к концу 1934 г.

В настоящее время Ю. Олеша находится в Одессе и участвует в работе группы режиссера А. Роома над фильмой «Строгий юноша» (автор Ю. Олеша) в качестве консультанта.

ВОСТОКФИЛЬМ

★ Работы по натурным с'емкам большой художественной звуковой фильмы **«Заключенные»** (автор **Погодин,** режиссер **Червяков**)) близятся к концу и будут закончены к 1—2 октября, вместо 15 сентября, как это предусматривалось планом. Задержка вызвана неблагоприятной погодой. Весь снятый материал хорош, удачна операторская работа. Часть группы уже вернулась в Москву, причем два ассистента заняты сейчас подготовкой основных павильонов (на Межрабпоме и Потылихе) с тем, чтобы по приезде группа сразу же начала бесперебойные павильонные с'емки без простойных дней.

★ Группа **«Карабугаз»,** невзирая на тяжелые бытовые условия (пустынная местность, резкие смены температур днем и ночью, нехватка продуктов питания, отдельные заболевания и пр.), все же благополучно закончила самую трудную часть с'емочных работ. Сейчас группа переезжает в Ашхабад, где с'емки будут продолжаться в почти нормальных условиях. На 15 сентября (последние полученные сведения) уже отснято 240 кадров, что составляет **43 проц.** к с'емочному периоду. В общем же картина готова на **42 проц.** Всю работу по натурным с'емкам группа закончит к средине октября, после чего вернется в Москву.

★ Заканчиваются последние работы по тонировке «Персии». К 10 октября фильма будет готова для экрана.

★ Работа по укомплектованию актерским составом группы «Летчики» (автор **Филимонов,** режиссер **П. Галаджев**) закончена. С 1 октября группа вступает в репетиционный период. Специально забронированный зал клуба «Искра» заканчивается оборудованием.

ГОСКИНПРОМ ГРУЗИИ

★ Грузкино организует в Тифлисе 4 детских кино, по одному в каждом районе города. До сих пор в Тифлисе было всего одно детское кино.

В новых деткино будут даваться исключительно дневные сеансы по специально подобранной РОНО программе.

Для деткино, начинающих свою работу с 1 октября, выпускаются абонементы стоимостью 2 р. 50 к. на 10 посещений.

Всего будет выпущено 60.000 абонементов.

★ К концу сентября заканчиваются занятия на курсах механиков звукового кино, организованных Грузкино. Состав курсантов подобран, главным образом, из лиц, живущих в пограничных районах Грузии. 42 человека, обучающиеся на курсах, по окончании занятий будут направлены на работу в районы, где вновь открываются и уже открыты звуковые кино-театры.

★ Несколько дней назад в Ахалцихе открылся новый звуковой кинотеатр и такой же театр открывается в Сталинире (центр Юго-Осетии). Всего по Грузии до конца текущего года будет озвучено 11 кинотеатров (в Акалкалаках, Поти, Боржоме, Зугдидах и др.).

★ Азеркино строит в Барде (одном из хлопковых центров Азербайджана) звуковой киноклуб.

ИЗВЕЩЕНИЕ

Научно-исследовательский сектор ГИК подготовляет выпуск «Указателя творческих работников советской художественной кинематографии», о чем в свое время было об'явлено в газете. Сектор вторично обращается с просьбой ко всем киноработникам, еще не приславшим своих автобиографий, с перечислением сделанных фильм и работ в кино, поспешить прислать эти материалы до 20 октября 1934 г.

По истечении указанного срока все присланные материалы войти в «Указатель» не могут. Материалы адресовать: Москва, 40, Ленинградское шоссе, д. № 44/2, комн. № 20, т. Геника Ю. Е.

НИС ГИК

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ.

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11. тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита Б—81630.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.